بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــة الأزهـــر– غزة
عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية– أدب ونقد

بحث بعنوان

الإيقاع في شعر سميح القاسم
دراسة أسلوبية

متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

إعداد الطالب/
صالح علي صقر عابد

تحت إشراف/
أ. د. عبد الله أحمد خليل إسماعيل

غزة– فلسطين
٢٠١١–٢٠١٢م.

الإهداء

...

إلى والدتي
التي أطرت الابتسامة
على شفتيّ،

...

إلى والدي المتواضع.

...

شكر وتقدير

أتقدمُ بالشكرِ للمشرف الذي منحني ثقتَهُ لانجازِ هذا البحثِ المتواضـــع: أ. د. عبد الله أحمد خليل إسماعيل، وللهيئةِ الأكاديميةِ في قسمِ اللغـــةِ العربيـــةِ بجامعـــةِ الأزهر، خاصةً الدكتور: محمد بكر البوجي الذي أمدني بِكُتُبِهِ القيمـــة، وللـــدكتور محمد صلاح أبو حميدة الذي تعلمتُ على يديّهِ معنى الكتابة، وللـــدكتور: عـــاطف عبد الله أبو حمادة من جامعة القدس المفتوحة الذي أمدني ثقةً، وأملًا لانجاز هـــذا البحث، وللصديق الشاعر عطّاف نعيم على دعمه المتواصل.

لهم مني جميعًا جزيل الشكر والعرفان.

الملخص

تحمل هذه الأطروحة عنوان "الإيقاع في شعر سميح القاسم" وهي دراسة أسلوبية، وقد جاءت في خمسة فصولٍ يسبقهما تمهيد ومقدمة وتتبعهما خلاصة لأهم النتائج والتوصيات، ومن ثم قائمة لأهم المصادر والمراجع، يليها فهرس المحتويات على النحو التالي:

جاءت المقدمة لذكر دوافع ومجال وأهداف الدراسة، وتحديد المنهج وأدواته، وأقسام الدراسة، وتناول الباحث في التمهيد تعريف الإيقاع لغةً واصطلاحًا، والفرق بين الإيقاع والوزن، وأهمية الإيقاع والوزن الشعري، وعناصر الإيقاع الخارجي والداخلي، والفرق بين إيقاع الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ونبذةً عن حياة سميح القاسم، وأخيرًا المصطلحات المقترحة.

وجاء الفصل الأول بعنوان (إيقاع النسق العمودي): تناول الباحث فيه بالدراسة القصائد العمودية، وصنفها بتشكيلاتها، ورتبت تنازليًا بحسب كثرة ما نظم عليه الشاعر ضمن البحور الصافية والممزوجة.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (إيقاع شعر التفعيلة): تناول فيه الباحث بالدراسة قصائد شعر التفعيلة، وكذلك تضمن إيقاع البحور المتشابهة، وإيقاع النمطين (تفعيلة وعمودي)، والإيقاع الآخر (القصائد غير الموزونة)، وصنف الباحث الإيقاع النمطي لكل قصيدة في شعر التفعيلة، ورتبت تنازليًا بحسب كثرة ما نظم عليه الشاعر ضمن البحور الصافية والممزوجة.

وجاء الفصل الثالث بعنوان (القافية والوقفات): تناول فيه الباحث بالدراسة القافية في الشعر العمودي، والقافية في شعر التفعيلة، والوقفات.

وجاء الفصل الرابع (روابط الإيقاع وضوابطه): وهو يمثل دراسة أولية، عرف الباحث الروابط الإيقاعية وكذلك الضوابط، وتناول فيه الباحث أهم الروابط

الإيقاعية البارزة، وهي: الضمائر، والتكرار، والتدوير، وأهم الضوابط الإيقاعية، وهي: الحذف، والسكتات المتنوعة، والتقديم والتأخير، وأخيرًا حروف المعاني.

وجاء الفصل الخامس (الإيقاع الصوتي): وقد تناول الباحث أهم الظواهر الإيقاعية المتميزة، وهي: إيقاع الحرف، وإيقاع الألفاظ، وإيقاع الجملة، وإيقاع الأساليب، وإيقاع التوازي وينقسم إلى: إيقاع التطابق أو التماثل، وإيقاع الاختلاف.

وجاء الفصل الأخير بعنوان (الإيقاع النفسي): تناول فيه الباحث تشابك الألوان، وتداخل الأزمنة، وإيقاع الصورة في محاولة لرصد الحركة الفاعلة للإيقاع وتأثيراته على نفس المتلقي.

وخرج الباحث بمجموعة من النتائج، أهمها:

١- تحققت الوقفة الإيقاعية بتوفر الوقفات الثلاث: العروضية والدلالية والنظمية، في بنية البيت أو السطر الشعري.

٢- الإيقاع الصوتي يثري ويؤثر في البنية الدلالية، ويزيد من الفاعلية الإيقاعية للنص في شعر سميح القاسم.

٣- يحمل الإيقاع النفسي دلالاتٍ توجه فكر المتلقي وتثريه، وتزيد من تماسك البنية الإيقاعية للنص عند الشاعر سميح القاسم.

٤- تلعب الروابط الإيقاعية دورًا حاسمًا في بناء النص الشعري إيقاعيًا.

٥- تسهم الضوابط الإيقاعية في توجيه النسيج الشعري في أثناء عملية النظم لتشكيل الموسيقى الشعرية للنص.

Abstract

This thesis has the title of "Rhythm in Poetry of Samih AL- Qasim", stylistic study. This thesis contains fife chapters, preceded by a preface and introduction, followed by a summary of main results and recommendations, then a list of the most important sources and references. Finally, a content that implies:

First, an introduction implies field, reasons, purposes, methods, means, and chapters of the study.

Then, a preface implies definition of "Rhythm" lexicologically and terminologically, distinction between rhythm and meter, importance of rhythm and meter, features of external and internal rhythm, distinction between vertical rhythm and foot rhythm, brief biography of Samih AL- Qasim, and suggested terms.

Chapter One (**Vertical Rhythm**):

This chapter implies a study of the poems' vertical rhythm, classifying these poems according to their rhythm images, and grading descentally these poems according to the poet's large using both simple meter and compound meter.

Chapter Two (**Foot Rhythm**):

This chapter implies a study of the poems' foot rhythm, the rhythm of the same meters, the rhythm of one meter (two forms vertical and foot), and the other rhythm (the poems not have meters), classifying these poems according to "a repeated foot in the lines of the poem" for each Poems' foot rhythm, and grading descentally these poems according to the poet's large using both simple meter and compound meter.

Chapter Three (**Rhyme and Poses**):

This chapter implies vertical verse rhyme, foot verse rhyme, and poses.

Chapter Forth (**Rhythms Controls and Ties**):

This chapter implies definition of ties and controls of rhythm, the most important of rhythms ties: Pronouns, repetition, interfere of one foot between two lines, the most important of rhythm controls: aphaeresis, various poses, forward and backward, and letters.

Chapter Fife (**Phonological Rhythm**):

This chapter implies rhythm of letter, word, sentence, style, and parallel rhythm that is composed of both correspondence rhythm and difference rhythm.

Chapter Six (**Psychological Rhythm**):

This chapter implies interfere of coloures, interfere of tenses, and rhythm of poetic image trying notice the interaction on the receiver's psyche.

The researcher turns out the following results:

1- The pose of rhythm is done because there are three poses in structure of a verse or a line of poetry: prosody, semantic, and syntax.
2- Phonological rhythm enriches and effects on semantic structure, and provides a motive for rhythm interaction of Al- Qasim's poetry.
3- Phonological rhythm has semantics that guide and enrich the receiver's thought, and enforces coherence of rhythm structure of Al- Qasim's poetry.
4- Rhythm ties play a determined role in rhythm structure.
5- Rhythm controls play an important role to guide coherence of a poem during the arranging process of a pomes music.

مقدمة:

الكون يسير ضمن إيقاع محكم، والإيقاع هو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر مجتمعة مع بعضها البعض، ومن هذا التعريف انطلق الباحث لدراسة الإيقاع في الشعر العربي، فالإيقاع الشعري هو مجموعة من التشكيلات المنتظمة ضمن منظومة معينة تجمع كل مستويات اللغة: الموسيقية والصوتية، والصرفية والنحوية والدلالية والنفسية، وهو ناتج من تكاثف وتمازج جميع المستويات.

ولقد قامت العديد من الدراسات الحديثة حول مفهوم الإيقاع الشعري وظواهره في الشعر العربي، ولعل معظمها تناولت الإيقاع الخارجي أو الموسيقي: الوزن والقافية والوقفات، وذلك في محاولة فهم الأسس العروضية وإدراك بعض الخصائص الإيقاعية للغة من خلال الاستفادة من علم اللسانيات وعلم الإيقاع*، وقد تناول العديد من الدارسين عنصر الإيقاع الصوتي بالدراسة الذي يعتمد على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام، ضمن آلية المقاطع والتنغيم والنبر**،

*ينظر:

- الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.
- رسالة ماجستير البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى نموذجًا، معاذ عبد الهادي الحفني، إشراف الدكتور عبد الخالق العف، قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة، الجامعة الإسلامية- بغزة، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
- العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- الأبنية الإيقاعية، شعر النواب نموذجًا، دراسة تحليلية، محمد طالب الأسدي، بحث أكاديمي قدم للترقية العلمية في جامعة البصرة، كلية الآداب.

**ينظر:

- ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
- الإيقاع في شعر السياب، سيد البحراوي، مطابع الوادي الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

في محاولة فهم آلية نظام الإيقاع، والحركة الخارجية والداخلية الناشئة في النص، ودرس إيقاع البياض والصمت وإيقاع الأفكار بما يثيره ذلك في المتلقي*، وجميع هذه الظواهر الإيقاعية تقوم على مبدأ التمايز والتكرار والانسجام.

وانطلق الباحث بمحاولة جادة في هذه الدراسة لرصد ظواهر الإيقاع الخارجية والداخلية، والإيقاع المقصود هنا هو ذلك الإيقاع الذي ينتمي إلى إيقاعات التناغم والتشابه والإيقاع الممكن توافره في التنافر، والاختلاف، ولم يتناول الباحث دراسة الإيقاع من ناحية النبر والتنغيم، ومفهوم الإيقاع في هذه الدراسة يعتمد على الإيقاع الخارجي والداخلي، ومنهما تتفرع جميع الظواهر الإيقاعية التي تؤلف في النص الأدبي منتجةً إيقاعًا مؤثرًا يمد القصيدة بالمرونة، وبذلك يقدم الشاعر عملًا فنيًا متكاملًا، والإيقاع الخارجي يتألف من التشكيلات الإيقاعية الموسيقية الوزن والقافية والوقفات، والإيقاع الداخلي يتألف من تتابع انتظام العلاقات والتراكيب اللغوية والعلاقات الدالة والتشكيل البصري والحالة النفسية المنبثقة من الموقف الشعري والتجربة الشعورية، لتنتج إيقاعًا داخليًا يسهم في بناء العمل الفني، وذلك في محاولة المتلقي الدخول إلى عالم القصيدة والتعرف على أسرارها الإيقاعية الخارجية والداخلية وفهم آلية عمل الإيقاع من خلال مبدأ التمايز والتكرار والانسجام، بما يثيره ذلك في المتلقي من قبول أو نفور.

واقتصر مجال الدراسة على المجلد الأول من الأعمال الشعرية الكاملة** للشاعر سميح القاسم، وهو من أبرز شعراء فلسطين، شاعر مكثر يتناول في شعره الكفاح ومعاناة الشعب الفلسطيني، سجن عدة مرات في سجون الاحتلال

---

* ينظر:

- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.

** الأعمال الكاملة (المجلد الأول): سميح القاسم، دار الهدى، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط١، ١٩٩١م.

الإسرائيلي، وفرضت عليه الإقامة الجبرية والاعتقال المنزلي، طرد من عمله عدة مرات بسبب نشاطه الشعري والسياسي، فقد صاحب مراحل النضال الفلسطيني، وذاق وعانى وتألم ليخرج أشعاره للضوء، وهو نموذج لاستخدام أشكال الإيقاع المختلفة فقد كتب الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وشعر النمطين (عمودي وتفعيلة) ومجمع البحور، وإيقاعًا آخر، ومن هنا كان لهذا أثر بارز واضح في محاولة فهم الإيقاع الشعري.

وفي محاولة الباحث لرصد الظواهر الإيقاعية تعامل مع قصائد المجلد الأول كنص واحد، حيث يعبر عن تجربة الشاعر وعن مراحل تطور القصيدة إيقاعيًا، وقام الباحث باستقراء (٢٨٩ قصيدة) قصائد المجلد الأول، وفرز الظواهر الإيقاعية، وفي مجال التطبيق قام الباحث باقتصاص جزءٍ من القصيدة والتطبيق عليه، باعتباره جزءًا لا يتجزأ من القصيدة، التي لا تعتبر وحدة مستقلة بحد ذاتها، بل جزءًا من كل.

واعتمد الباحث الأسلوبية فقام باستقراء النصوص وتفكيكها واستخراج قيمها الإيقاعية الخارجية والداخلية، وتحديد أهم الملامح البارزة التي تفرد بها سميح القاسم، واستعان بالمنهج الوصفي التحليلي، فقام بوصف الظواهر الإيقاعية ثم تحليلها، وكذلك استعان الباحث بالأسلوب الإحصائي لحصر متغيرات البنية الإيقاعية ودورها في البناء الفني.

قام الباحث باستقراء وملاحظة وإحصاء جميع منظومات الأعمال الكاملة وتصنيفها إيقاعيًا، وتنازليًا، بحسب كثرة ما نظم عليه سميح القاسم، وخلص الباحث إلى ترتيب الفصول بحسب مراحل تطور القصيدة إيقاعيًا، وتمسكًا بالتراث العربي، اعتمد الباحث في تقطيع الأبيات والأسطر الشعرية نظام (الحركة والسكون) –التي تمثل صوتيات– الكتابة العروضية –كل ما ينطق يكتب– لتكون شاهدًا على الحركة الإيقاعية الضابطة والمنظمة للمقاطع العروضية، فاستخدم

الباحث رموز الكتابة العروضية: (/ الحركة، ٠ السكون)، التي تتكون منها المقاطع العروضية: (/٠ السبب الخفيف، // السبب الثقيل، //٠ الوتد المجموع، /٠/ الوتد المفروق، ///٠ الفاصلة الصغرى، ////٠ الفاصلة الكبرى)، وهذه المقاطع أساس التفعيلات الإيقاعية التسعة المعروفة، وقد ميز الباحث بين التفعيلة السالمة والمغيرة، واعتمد عند كتابة التفعيلة المغيرة إجراء التغيرات على التفعيلة السالمة، وعدم مقارنتها بتفعيلة أخرى.

وقد قسمت الدراسة إلى ستة فصول يسبقهما تمهيد ومقدمة، وتتبعهما خلاصة لأهم النتائج، ومن ثم قائمة لأهم المصادر والمراجع، وأخيرًا فهرس المحتويات، جاءت المقدمة لذكر دوافع ومجال وأهداف الدراسة، وتحديد المنهج وأدواته، وأقسام الدراسة، وتناول الباحث في التمهيد تعريف الإيقاع لغةً واصطلاحًا، والفرق بين الإيقاع والوزن، وأهمية الإيقاع والوزن الشعري، وعناصر الإيقاع الخارجي والداخلي، والفرق بين إيقاع الشعر العمودي وشعر التفعيلة، والأسلوبية والإيقاع، ونبذة عن حياة سميح القاسم، وأخيرًا المصطلحات المقترحة، وكان الهدف من هذا التمهيد إعطاء فكرة مبسطة عن الإيقاع في الشعر العربي، دون أن يحاول الباحث أن يتقصى كل جوانبه.

فجاء الفصل الأول بعنوان (**إيقاع النسق العمودي**): تناول الباحث فيه بالدراسة القصائد العمودية، وصنفها بتشكيلاتها، ورتبت تنازليًا بحسب كثرة ما نظم عليه الشاعر ضمن البحور الصافية والممزوجة.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (**إيقاع شعر التفعيلة**): تناول فيه الباحث بالدراسة قصائد شعر التفعيلة، وكذلك تضمن إيقاع البحور المتشابهة، وإيقاع النمطين (تفعيلة وعمودي)، والإيقاع الآخر (القصائد غير الموزونة)، وصنف الباحث الإيقاع النمطي لكل قصيدة في شعر التفعيلة، ورتبت تنازليًا بحسب كثرة ما نظم عليه الشاعر ضمن البحور الصافية والممزوجة.

وجاء الفصل الثالث بعنوان (**القافية والوقفات**): تناول فيه الباحث بالدراسة القافية في الشعر العمودي، والقافية في شعر التفعيلة، والوقفات.

وجاء الفصل الرابع **(روابط الإيقاع وضوابطه)**: وهو يمثل دراسة أولية، عرف الباحث الروابط الإيقاعية وكذلك الضوابط، وتناول فيه الباحث أهم الروابط الإيقاعية البارزة، وهي: الضمائر، والتكرار، والتدوير، وأهم الضوابط الإيقاعية، وهي: الحذف، والسكتات المتنوعة، والتقديم والتأخير، وأخيرًا حروف المعاني.

وجاء الفصل الخامس **(الإيقاع الصوتي)**: وقد تناول الباحث أهم الظواهر الإيقاعية المتميزة، وهي: إيقاع الحرف، وإيقاع الألفاظ، وإيقاع الجملة، وإيقاع الأساليب، وإيقاع التوازي وينقسم إلى: إيقاع التطابق أو التماثل، وإيقاع الاختلاف.

وجاء الفصل الأخير بعنوان **(الإيقاع النفسي)**: تناول فيه الباحث تشابك الألوان، وتداخل الأزمنة، وإيقاع الصورة في محاولة لرصد الحركة الفاعلة للإيقاع وتأثيراته على نفس المتلقي.

والله ولي التوفيق.

الباحث/ صالح علي عابد

تمهيد

الإيقاع Rhythm مصطلحاً فنياً

اختص تعريف الإيقاع لغةً بالموسيقي، فهو يُقيِّمُ الألحان ويبنيها للغناء[١]، وهو ملازمٌ لفعل الإنسان.

أما في المصطلح فهو: "(تتابع منتظم لمجموعة من العناصر)، وهذه العناصر قد تكون أصواتًا، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص)، أو أصوات (الموسيقى)، أو ألفاظ (الشعر)"[٢]، فوجود الكائنات وتطورها وانقراض بعضها، إيقاع طبيعي يدل على توازن هذه القصيدة الربانية، فالكون يسير ضمن إيقاعٍ منتظم.

ومن هذا التعريف نجد أن الإيقاع نوعان، هما: إيقاع تجريدي هو تتابع منتظم للنسق (تناظر بين الأجزاء) مثل الزخارف الهندسية والعمارة، والغناء الفلكلوري، وهو خالٍ من العواطف والمشاعر. وإيقاع عقلي أو عاطفي يجمع بين النسق والخروج على النسق كما هو الحال في الموسيقى والشعر، حيث تتابع العناصر فيه شبيه بخط تتخلله بعض التعرجات غير المنتظمة، ولكنه في جملته يتخذ اتجاهًا، أو يحتفظ بشكل ما[٣].

وفي الاصطلاح الموسيقي الصِّرْف، يعرفه الكندي (ولد ١٨٥هـ) بـ "قول عددي متناسب، نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب"[٤].

---

(١) ينظر

- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧: (وقع).
- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، دار الجيل، بيروت– لبنان: (وقع).
- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٩٤م: ص٦٧٨.

(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ص١٧، ١٨.

(٣) بتصرف، ينظر دراسات نقدية في الأدب الحديث: عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م: ص١٩، ٥١.

(٤) رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، يوسف شوقي، مطبوعات دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م: ص١١١.

ويعرفه الخوارزمي الفيلسوف الرياضي (ت ٢٣٢هـ) "هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[(١)].

ويعرفه نصر الدين الطوسي (٥٩٧هـ- ٦٧٢هـ) في رسالته في علم الموسيقى "هو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات"[(٢)].

ومن التعريفات السابقة، نجد أن الإيقاع يقوم على أساس الحركة والزمن وفقًا لنسقٍ مطرد، يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي: التناسب، الانتظام، التكرار.

ولقد جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشعر، ولا شك أن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى -فهو مرتبط في كثير من الأحيان بتعريف الإيقاع الموسيقي-[(٣)]، ويكون التكرار والانتظام و التناسب في الزمن هو الأساس لكل من الإيقاع الموسيقي والشعري، وميز الفلاسفة بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات (تقسيم الزمان بالحروف المسموعة)، وأن الموسيقى مادتها الأنغام (تقسيم الزمان بالنغم أي المقاطع)[(٤)]، وقد ذهب ابن سينا إلى أن ورود خمس حركات في وزن لفظٍ مستطاب

---

(١) مفاتيح العلوم، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الخوارزمي، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه عثمان خليل، ط١، ١٩٣٠م: ص١٤٠.

(٢) رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤م: ص١٢.

(٣) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٣م: ص٥١.

(٤) ينظر

- الشفاء- الرياضيات- ٣- جوامع الموسيقى، ابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم الادارة العامة للثقافة، ١٩٥٦م: ص٨١، ٢٤.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها (المجلد الثاني)، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وحققه وضبطه، محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣: ص٤٧٠.
- كتاب الموسيقى الكبير، لأبي نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م: ص١٧.
- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، حققه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف ، بيروت، ط١، ١٩٩٣م: ص٢٦٦.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م: ص١٨.

في الموسيقي، ومكروه في الشعر [1]، وأن الإيقاع الشعري والموسيقي يتفقـان فـي الانتقـال المنتظم بين عناصر كل وزن[2]، -ولكن النُّوى الأولية في الوزن الموسيقي متعادلة زمنيًـا، وبخلاف النُّوى في الوزن الشعري-[3]، ولا شك بأن الموسيقى تثير العاطفة معتمـدة علـى الألحان، والشعر يثيرها معتمدًا على اللغة[4]، كما أن أحد الفروق بين الموسيقى والشعر هـو أن "الموسيقى تستعمل أصواتًا لا معنى لها كمادة أولية، والأدب يستعمل أصواتًا مليئة بالمعاني نسميها "الألفاظ""[5].

وقد كان القدماء على علمٍ بأن هناك اختلافًا بين الإيقاع الشعري والموسـيقي، مـع أنهما يرجعان إلى جنس واحد، وهذه النظرة مازالت كما هي في العصر الحديث[6]، ويفـصِّل محمد مندور عند تعريفه الإيقاع الموسيقي طريقة فعله[7]، وكذلك يعي البروفيسور سـونينش في تعريفه للإيقاع أنه فطرة تأتي المبدع أولًا[8]، ويتصل بجانب الإحساس والعاطفة أكثر من المعنى والفكرة[9]، فالمبدع فيما أنتج ينقل لنا إيقاعه الخاص الذي يعيشه[10].

---

(1) ينظر الشفاء- الرياضيات ٣- جوامع علم الموسيقى: ص٩٠.

(2) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد): ص٢٥٠.

(3) ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م: ص٢٣٢.

(4) ينظر أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤م: ص٣٠٠.

(5) ينظر في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م: ص٥٤.

(6) ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص٢٣١.

(7) ينظر في الميزان الجديد، محمد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٨م: ص٢٥٦.

(8) ينظر طبيعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة عيسى على العاكوب، مراجعة عمر الشيخ الشباب، دراسات نقدية عالمية ٣٠، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م: ص٥٢.

(9) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعاف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م: ص٢١١.

(10) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م: ص٢١.

الفرق بين الوزن والإيقاع:

الوزن الشعري عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منهـا البيـت، بكيفيـة معينة، وترتيب معين[1]، وجعل العروضيون "المتحركات والسواكن عناصـر للـوزن، ثـم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتـاد المفروقـة والفواصل الصغرى والكبرى، تليها التفاعيل ثم الأشطر والأبيات"[2]، وهذه "الأبعاد الوزنية في العروض مقاييس تستنبط بها القيم الإيقاعية في الشعر العربي"[3]، وقد أضـاف ابـن رشـد لتعريف الوزن سمة التوقع (ما سينطق به القائل)[4]، والوزن عند كولردج يرجع إلى ناحيتين: التوقع وعدمه (عنصر المفاجأة أو خيبة الظن)[5]، ولا شك أن الاختلاف والتنوع بين العناصر ينتج إيقاعًا كذلك، من خلال امتزاج التجربة بالوزن.

والإيقاع الشعري: هو حركة متنامية منتظمة[6]، وهو تنظيم لأصوات اللغـة بحيـث تتكرر في نمط زمني محدد[7]، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة[8]، والنغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم(٩)، من علو الصوت وانخفاض نبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب، إذ يشمل النسيج اللغوي للشعر وينظمه.

---

(١) ينظر
- أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م: ص٣٩.
- العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ص٣٥.

(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ص٢٤.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩م: ص٦٦.

(٤) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد): ص٢٣٥.

(٥) ينظر فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م: ص١٦٢.

(٦) ينظر موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع: ص٥٣، ١٣٩.

(٧) ينظر في الشعر والشعراء، ت. س. اليوت، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩١م: ص٤٢.

(٨) ينظر الإيقاع في الشعر العربي: ص٧٩، ٨٠.

(٩) ينظر دراسات في النقد العربي، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣، ٢٠٠٠م: ص١٣٧.

ومصدر الإيقاع في حقيقته هو نفس الشاعر المنفعلة، وهومرتبط بالتجربة الـشعرية عند فعل الكتابة، ينبثق منه الوزن، ويعتبر الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، ويأتي إلى الشاعر أولًا ثم الوزن(١)، والوزن الشعري هو جزء مـن الإيقـاع(٢)، والإيقاع هو العنصر المتغير والوزن هو العنصر الثابت في لغة الشعر(٣)، فالرتابة تحدث في الوزن النموذجي، ولكن ما يحدث من تغيرات في التفعيلات الوزنية يجعل الـوزن متـشكيلًا متجددًا ومتغيرًا، بشكلٍ متميز ومتفرد، نتيجة كل تغيرٍ يحدث في التفعيلة داخل النسق، لـذلك فإن التغيرات خروج على النسق الوزني*، وهذا ما يحدث في الشعر العربي، فإيقاع الـشعر العربي يغلب عليه الانتظام أو يجمع بين النسق والخروج على النسق.

أهمية الإيقاع والوزن الشعري:

أول ما يتشكيل في عملية الإبداع الشعري هو الإيقاع الذي يتمخض عنه الوزن تتراكم فيه الصراعات الداخلية في النفس ليخرج في تراكيب لغوية تحتـوي علـى مجموعـة مـن العناصر(٤)، مما يساعد على استنفاد الطاقة الشعورية، وعلى إفراغ الشحنات الزائدة من خلاله في الشعر(٥)، ولا ريب في أن موسيقى الإيقاع الشعري ناتجة من تمازج الإيقـاع الخـارجي المتمثل في الوزن، والداخلي المتصل بالمستويات اللغوية والـصرفية والنحويـة والدلاليـة

---

(١) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م: ص٩.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ص٢٣٧.

(٣) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ص٤٠.

* للخروج على النسق طريقتان: كسر الوزن والتغيرات، كسر الوزن لا يمكن توقعه فهو بلا قاعدة، فالكسر يؤدي إلى اختلاف في واحدٍ أو أكثر من هذه الوحدات بغير حدود، أما التغير يأتي في مواضع معينة، وفي صور معينة، فهو يؤدي إلى اختلاف بين بعض الوحدات المتناظرة في حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء، والقواعد التي وضعها العروضيون، ويمكن الاستعانة بالتعويض، لتعويض الجزء المتغير من خلال الإطالة، فيقترب من النسق، وهذه الإطالة تقلل من أثر التغير ولا تلغيه، لذلك يستوعب الوزن التغيرات، ولا يستوعب كسر الوزن –الشذوذ عن النسق– فالخروج عن النسق الذي يستوعبه الوزن، –التغيرات– تجعل من الوزن الشعري قابلًا لتشكيلات إيقاعية غير محدودة لكل وزن في القصيدة الواحدة.(بتصرف المرجع السابق: ص١٧٢، وما بعدها).

(٤) ينظر العروض وإيقاع الشعر العربي: ص١٣٦.

(٥) ينظر النقد الأدبي أصوله ومنهاجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣م: ص٦٣، ٦٤.

والصوتية بجانب الإحساس والعاطفة، فمن وظائف الإيقاع أنه يضبط خطــوات الاكتــشاف للتجربة[١]، وتأتي أهمية الوزن الشعري بأنه انسجام صوتي بين أجزاء الإيقاع في القــصيدة كلها، وتأتي الأهمية في الاستجابة التي نقوم بها تجاهه –وليست في الوزن– فهو يعد وســيلة من وسائل التعبير والإيحاء، وهو الذي يخلق الجو المسيطر على الفكرة، ويــوحي بــالظلال الفكرية والعاطفية، التي ترتبط بالحالة النفسية والــشعورية للــشاعر، إلــى جانــب التلــذذ الصوتي[٢]، والوزن قائد العملية الإبداعية كما يقول ماياكوفــسكي[٣]، يفــرض نظامًــا فــي القصيدة، ويرجع ذلك إلى ناحية نفسية وشعورية، وتكمن القيمة الفعلية للنص الــشعري مــن خلال توالد الشبكة الغنية بالعلاقات في الوزن من حيث "أنه تتابع إيقاعي في نسقٍ معين، يكمن في إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع: ذلك أنه إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم بالانفعال، فيتحول إلى نوع من الوزن– الحركة"[٤] التــي تثيــر الفاعليــة الإيقاعية لدى المتلقي.

تعريف الشعر:

يعرف القدماء الشعر وهم على دراية بعلاقة الوزن بالإيقاع، فالوزن جزء من الإيقاع، ويعرف قدامة بن جعفر الشعر (٣٣٧هــ): "قولٌ موزون مقفى يدل على معنى"[٥]، ويعــرف ابن سينا (ت: ٤٢٧هــ) الشعر: "كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم"[٦] والقيرواني (ت: ٤٥٦هــ) يميز بين اللغــة العادية والشعر، فحد الشعر عنده "أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[٧]، ويورد

---

(١) ينظر الصورة والبناء الشعري: ص١٨٦.
(٢) ينظر دراسات في النقد العربي: ص١٣٦.
(٣) ينظر العروض وإيقاع الشعر العربي: ص١٣٤.
(٤) ينظر الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب (الجزء الرابع)، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، أدونيس، دار الساقي: ص٨٩.
(٥) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان: ص٦٤.
(٦) الشفاء– الرياضيات ٣– جوامع علم الموسيقى: ص١٢٢.
(٧) العمدة في صناعة الشعر ونقده (الجزء الأول)، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، صححه السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، ط١، ١٩٠٧م: ص٧٧.

السكاكي (ت: ٦٢٦هـ) تعريفًا له فيقول: "الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى"[١]، وجميعهم قد أوضحوا أن الوزن في الشعر نمط من الإيقاع لا يتحقق إلا باللغة ومفرداتها.

الإيقاع الخارجي والداخلي:

والإيقاع الشعري يتجاوز بنية القصيدة اللغوية، من الناحية الشكلية المنحصرة في التجانس أو التماثل، أو التقابلات للجرس الصوتي والنبري الموجود في المحسنات البديعية أو الوزن أو التوازي النسقي، فهو أكثر اتساعًا وشمولًا، فهو يتكون من الإيقاع الداخلي والخارجي بموسيقاه، التي تقوم على أساس الحركة التي تخضع في تركيبها إلى مبادئ ثلاثة هي: النسب والتناسب، النظام والمعادلة، الدورية، ويتكون الإيقاع الشعري من الإيقاع الخارجي الذي يتعلق بالمباني، ويشمل التشكيلات السمعية: الوزن والنبر والتنغيم، ومن الإيقاع الداخلي المتعلق بالمعاني ويشمل التشكيلات البصرية والدلالية: التجانس البصري للألفاظ، الصورة، التكرار، الفراغ/الصمت، الرسم بالكلمات (الألوان)، الزمن، ولا يفهم إلا من وحدة الانتظام والتناسب، فجميعها تقوم على التمايز والتكرار والانسجام لتشكيل التوافق الإيقاعي[٢].

الفرق بين إيقاع الشعر العمودي وشعر التفعيلة:

الشعر العربي مجموعة من النغمات كل نغمة تشكيل نسقًا إيقاعيًا –بحرًا–، تعتبر نغمة البيت في القصيدة العمودية[٣] فهي تتكرر ويكون هذا التكرار منتظمًا وبعددٍ متساوٍ، على نسقٍ وزني، "له وحدته الموسيقية –التفعيلة التي تتكون من مقاطع قصيرة وطويلة وفق ترتيب معين– التي تتكرر فيه بنظام فيحدث الأثر الموسيقي الخاص بهذا البحر"[٤]، ويأتي التنوع في النسق الإيقاعي الواحد – منتجًا تشكيلات إيقاعية متجددة– رغم هذا التكرار المنتظم للنغمة،

---

(١) مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٩٨٢م: ص٧٧٥.

(٢) ينظر موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) ج١، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م: ص١٥.

(٣) ينظر موسوعة المصطلح النقدي (المجلد الثاني)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م: ص٤٢٤.

(٤) البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ–١٩٩٩م: ص٢١.

إلى التغيرات –الزحافات والعلل– التي تحدث اختلاف التفعيلات (تنوع المقاطع) في البيــت، والاختلاف الصوتي في حروف الكلمات (تنوع الصوامت والحركات)، والإنشاد أو فن الإلقاء، والقافية والروي[1]، جاء شعر التفعيلة "لا يختلف عن موسيقى شعرنا العربي التقليدي إلا فـــي التنويع النغمي للإيقاع، فإن تأثيرها –موسيقى شعر التفعيلة– في نفوس السامعين، لا يصل إلى مدى ما يصل إليه تأثير موسيقى شعرنا التقليدي –العمودي–، ذات الصوت القوي والإيقــاع المنتظم، وذلك لما يتميز به من وحدة الإيقاع، ووحدة النغمة في القصيدة كلهــا وهــذا علـــى العكس من موسيقى الشعر الحر، التي تبدو خافتة الصوت ومتنوعة الإيقاع، وغير قادرة على إحداث هذه الوحدة النغمية داخل القصيدة، لأن تنوع قافيتها، وتنوع إيقاعها، يحولان دون ذلك، ولا يؤديان إلى وحدة عامة في النغمة"[2]، ورغم ذلك شعر التفعيلة يتميز بالطاقــة النغميــة المتجددة والمتنوعة، يكتشفها القارئ في كل لحظة من لحظات معايشته للنص، تجتمــع لديــه النغمات المتنوعة في إيقاعٍ موحد يجمع تجليات الحالة الشعورية لحظة الابداع.

---

(١) ينظر موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، السنة الأولى، قسم اللغة العربية، مطبعة الروضة، دمشق، ١٤١٦هـ– ١٩٩٦م: ص١٧٨.

(٢) في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث (الجزء الثاني)، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣، ٢٠٠٠م: ص٦٥، ٦٦.

نبذة عن حياة سميح القاسم

ولد سميح القاسم في مدينة الزرقاء بالأردن في ١٩٣٩/٥/١١م، وهو من عائلة تنحدر من أصولٍ درزية تعيش في قرية الرامة بالجليل الغربي من فلسطين، وتعلّم في مدارس الرامة والناصرة، وعلّم في إحدى المدارس، ثم انصرف بعدها إلى نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب ويتفرّغ لعمله الأدبي، سجن القاسم أكثر من مرة كما وضع رهن الإقامة الجبرية بسبب أشعاره ومواقفه السياسية، وهو شاعر مكثر يتناول في شعره الكفاح ومعاناة الفلسطينيين، وما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي[1].

يعد سميح القاسم واحداً من أبرز شعراء فلسطين، أسهَمَ في تحرير "الغد" و"الاتحاد" ثم رأسَ تحرير جريدة "هذا العالم" عام ١٩٦٦. ثُمَّ عادَ للعمل مُحرراً أدبياً في "الاتحاد" وأمين عام تحرير "الجديد" ثمَّ رئيس تحريرها. وأسَّسَ منشورات "عربسك" في حيفا، مع الكاتب عصام خوري سنة ١٩٧٣، وأدارَ فيما بعد "المؤسسة الشعبية للفنون" في حيفا.
رَأسَ اتحاد الكتاب العرب والاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين في فلسطين منذ تأسيسهما. ورأس تحرير الفصلية الثقافية "إضاءات" وهو اليوم رئيس التحرير الفخري لصحيفة "كل العرب" الصادرة في الناصرة.

صدَرتْ عنه في الوطن العربي وفي العالم عدّة كُتب ودراسات نقدية، تناولَت أعمال الشاعر وسيرته الأدبية وإنجازاته وإضافاته الخاصة والمتميّزة، شكلاً ومضموناً، "استحقّ عن جدارة تامة ما أُطلِقَ عليه مِن نعوت وألقاب وما فاز به من جوائز عالمية، فهو "شاعر المقاومة الفلسطينية" وهو "شاعر القومية العربية" وهو "الشاعر العملاق" كما يراهُ الناقد اللبناني محمد دكروب، والشاعر النبوئي، كما رآه المرحوم الدكتور إميل توما، وهو "شاعر الغضب الثوري" على حدّ تعبير الناقد المصري رجاء النقاش، وهو "شاعر الملاحم"، و"شاعر المواقف الدراميّة" و"شاعر الصراع" كما يقول الدكتور عبد الرحمن ياغي، وهو "مارد سُجِنَ في قمقم" كما يقول الدكتور ميشال سليمان، وشاعر "البناء الأوركسترالي للقصيدة" على حدّ تعبير شوقي

(١) موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م: ص٣٧٨.

خميس. أو كما قال الشاعر والناقد اللبناني حبيب صادق: "لسميح القاسم وجه له فرادة النبوّة"" [١].

حصل سميح القاسم على العديد من الجوائز والدروع وشهادات التقدير، وعضوية الشرف في عدّة مؤسسات فنالَ جائزة: "غار الشعر" من إسبانيا، وعلى جائزتين من فرنسا عن مختاراته التي ترجمها إلى الفرنسية الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي، وحصل مرّتين على "وسام القدس للثقافة" من الرئيس الراحل ياسر عرفات، وعلى جائزة نجيب محفوظ من مصر، وجائزة "السلام" من واحة السلام، وجائزة "الشعر" الفلسطينية، صَدَرَ له أكثر من 60كتاباً في الشعر والقصة والمسرح والمقالة والترجمة، تُرجِمَ عددٌ كبير من قصائده إلى اللغات الأخرى[٢]، وقد وثقت كتاباته في معجم شعراء فلسطين حتى سنة ٢٠٠٠م[٣]، ولكن المعجم سقط منه سهوًا:

١- في انتظار طائر الرعد –قصائد– (بيروت، ١٩٦٩م).
٢- شخص غير مرغوب فيه –قصائد– (بيروت وعمان، ١٩٨٦م).
٣- أضواء على الفكر الصهيوني –بحث– (بيروت، ١٩٧٨م).
٤- الكتاب الأسود –يوم الأرض– (توثيق، مع صليبا خميس)، (مطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٧٦م).
٥- الكتاب الأسود –المؤتمر المحظور– (توثيق، مع د. إميل توما)، (مطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٨١م).
٦- الراحلون –توثيق– (دار المشرق، شفاعمرو، ١٩٩١م).
٧- الذاكرة الزرقاء (قصائد مترجمة من العبرية– مع نزيه خير)، (منشورات مفراس، ١٩٩١م).
٨- ياسمين (قصائد لروني سوميك– مترجمة عن العبرية، مع نزيه خير)، (مطبعة الكرمة، حيفا، ١٩٩٥م).

أما باقي أعمال سميح القاسم التي لم تذكر من سنة (٢٠٠٠م حتى ٢٠١٠م)، هي:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٨.

(٢) معجم شعراء فلسطين، جمع وتوثيق محمد حلمي الريشة، المؤسسة الفلسطينية للارشاد القومي، رام الله– فلسطين، ط١، ٢٠٠٣م: ص١٢٧.

(٣) ينتظر:
http://www.altagded.com/vb/showthread.php?s=3991f9c88aa5b9e361cc1872c3e34375&t=2925

١- الممثل وقصائد أُخرى (منشورات الأسوار، عكا، ٢٠٠٠م).
٢- كتاب الإدراك -نثر- (منشورات الأسوار، عكا، ٢٠٠٠م).
٣- ملك أتلانتس -سربيات- (دار ثقافات، المنامة-البحرين، ٢٠٠٣م).
٤- عجائب قانا الجديدة -سربية- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٦م).
٥- مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٦م).
٦- بغداد وقصائد أُخرى -قصائد- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٨م).
٧- بلا بنفسج (كلمات في حضرة غياب محمود درويش)- (منشورات الهدى، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٨م).
٨- أنا مُتأسّف -سربية- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
٩- مكالمة شخصية جداً (مع محمود درويش) -شعر ونثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
١٠- كولاج ٢ -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
١١- لا توقظوا الفتنة! -نثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، ٢٠٠٩م).
١٢- كتاب القدس -شعر- (إصدار بيت الشعر، رام الله، ٢٠٠٩م).
١٣- حزام الورد الناسف -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
١٤- الجدران (أوبريت) -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠١٠م).

- المصطلحات المقترحة:

١- النسق:

الصورة الوزنية لتفعيلات البيت السالمة المكونة لبحرٍ من الشعر بصوره المتاحة، في إيقاع الشعر العمودي.

٢- التشكيلات:

الصور الوزنية المتاحة للتفعيلات المغيرة، لإيقاع نسقٍ من الشعر بصوره المتاحة، في الشعر العمودي.

٣- النمط:

التفعيلات الأخيرة الضابطة لتفعيلات السطر الشعري في شعر التفعيلة.

٤- ╚ :

إشارة تدل على التداخل الموسيقي للتفعيلة –تدوير–، بين السطرين، بحيث يأتي جزء منها في نهاية السطر الأول وفي بداية السطر الثاني ما يكملها، في شعر التفعيلة.

٥- الارتكاز:

عنصر محوري لا غنى عنه يستقطب النسيج الشعري، ويوجه إيقاع النص من خلاله.

الفصل الأول

إيقاع النسق العمودي

إيقاع النسق العمودي

يعتمد إيقاع قصيدة النسق العمودي على البيت، فالشكل التقليدي شطران متقابلان وبينهما فراغ يكونان البيت، فالقصيدة يمكن أن تكون قصيرة أو طويلة، وهذا ليس له علاقة ببنيتها بل بالدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر، فالقصيدة "بنية مفتوحة إذا صح التعبير، بمعنى أنها تمثل وحدات بنائية –أبيات– مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض، وهي من ناحية الشكل والموسيقى تكرار للوحدة الأولى –الصورة النسقية للبحر– التي تتمثل في البيت الأول منها، فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أي دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية، أي كمية تكرار هذه الوحدة"(1) في القصيدة، فهي ترتكز إيقاعيًا على البيت الموسيقي كوحدة منفصلة ومتكررة فيها لتكون بنية الإيقاع الناتج من تمازج الوحدات الموسيقية، أو التشكيلات المتنوعة الناتجة من التغيرات الحاصلة لتفعيلات البيت الواحد ضمن الصورة النسقية لإيقاع النسق الواحد، مما يثري إيقاع القصيدة، ويجعلها مليئة بالنغمات الموسيقية المتنوعة والمتفردة، فالتفاعيل "تتداخل وتتراكب وتنحرف لكي تقدم تشكيلات متخالفة ومتقاطعة وتكون النتيجة الكلية إحساسنا بنموذج إيقاعي مغاير –لصورة النسق– يخترق شفرة الوزن ليخرج إلى شفرات –تشكيلات– جديدة متنوعة"(2)، وقد جاءت القصائد عند سميح القاسم على النسق العمودي من البحور الصافية: "الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، المتدارك"، ومن البحور الممزوجة: "الخفيف، السريع، البسيط" في ست وثلاثين قصيدة متنوعة الطول والقصر بنسبة ١٢,٥% من أصل مائتين وتسع وثمانين قصيدة في الأعمال الكاملة المجلد الأول، جاءت في مائتين وواحد وسبعين بيتًا بصورة خمسة عشر نسقًا إيقاعيًا من إيقاع ثمانية بحورٍ متنوعة، جاءت في مائة وأربعة وسبعين تشكيلًا إيقاعيًا متنوعًا نتيجة التغيرات وتنوعها التي أصابت التفعيلات في كل بيت، ولأن "كون الكتلة الوزنية تقبل التوزيع إلى وحدات إيقاعية –تفعيلات– بأكثر من طريقة، وتتخذ شكلين إيقاعيين مختلفين، هو المفتاح الحقيقي لفهم الفاعلية الإيقاعية الجذرية في الشعر العربي"(3)، وذلك بتنوع الطاقة النغمية المتجددة والمتماوجة في التشكيلات الناتجة –في

---

(1) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٨م: ص٧٧.

(2) صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م: ص١٤.

(3) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص٢٤٠.

شطري البيت- مما أثرى البنية الإيقاعية لكل قصيدة والإيقاع العام الناتج من الصورة النسقية للبحر الواحد.

وهذا ما سوف نفصله من خلال دراسة كل نسقٍ إيقاعي للبحر الواحد بملاحظة التغيرات الحاصلة في تفعيلات النسق الواحد، وملاحظة بعض التشكيلات الناتجة من التغيرات ومواقعها، بما أثارته من فاعلية إيقاعية في القصائد، كالتالي:

أولًا- البحور الصافية:

وهي التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة (سالمة أو مغيرة) منها في البيت بشطريه، وهي سبعة بحورٍ، هي: "الكامل، الوافر، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك" ولكن سميح القاسم قد نظم على خمسة بحورٍ منها وهي بالترتيب حسب كثرة ما نظم عليها بالنسبة لقصائد النسق العمودي، كالتالي:

١- الإيقاع النسقي للكامل:

يعتمد إيقاع الكامل على تكرار التفعيلة "مُتَفَاعِلُنْ" ست مرات في كل شطرٍ ثلاث تفعيلات للكامل التام:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وسمى الكامل كاملًا لأن في وزنه ثلاثين حركة(١)، وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، الكامل التام العروض الأولى صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ" ولها ثلاثة أضرب الأول صحيح "مُتَفَاعِلُنْ"، والثاني مقطوع "مُتَفَاعِلْ"، والثالث مضمر "مُتْفَا"، والعروض الثانية حذآء "مُتَفَا" ولها ضربان الأول أحذ "مُتَفَا"، والثاني أحذ مضمر "مُتْفَا"، والكامل المجزوء العروض صحيحة ولها أربعة أضرب الأول مرفل "مُتَفَاعِلاتُنْ"، والثاني مذيل "مُتَفَاعِلانْ"، الضرب الثالث معرّى أي صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ"، والضرب الرابع مقطوع "مُتَفَاعِلْ"(٢)، وفي حشو الكامل عمومًا يجوز تسكين الثاني

---

(١) ينظر الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، محمد حسن عمري، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٨م: ص١٢٩.

(٢) ينظر كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية، فان دايك الامريكاني، بيروت، ١٨٥٧م: ص٥٥، ٥٦، ٥٧.

المتحرك من التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" ويسمي إضمارًا، فتصبح التفعيلة مغيرة "مُتْفَاعِلُنْ"[(١)]، وقد استخدم التفعيلة السالمة والمغيرة المضمرة فقط في أحشاء قصائد الإيقاع النسقي للكامل، وقد نظم سميح القاسم أربع عشرة قصيدة على النسق الإيقاعي للكامل بنسبة ٣٨,٩% من القصائد العمودية، وبنسبة ٤,٨٤٤% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وجاءت قصائد نسق الكامل في مائة وتسعة أبيات في ستين تشكيلًا إيقاعيًا، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٥٥,٠٤% بالنسبة لعدد الأبيات، وهذا يبرز تعدد التشكيلات وتنوعها بطاقة موسيقية في الصورة النسقية نتيجة التغيرات التي أصابت التفعيلة، وقد جاءت قصائد بحر الكامل على ثلاثة أنساق، كالتالي:

أولًا- النسق الإيقاعي للكامل التام العروض صحيحة والضرب مثلها:

جاءت قصيدتان عليه، وهما: "اشربوا، حبيبتي ومدينتنا"[(٢)]، من ثمانية عشر بيتًا في ستة عشر تشكيلًا إيقاعيًا، متنوعة، وجاءت التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" ثلاثًا وخمسين مرة بنسبة ٤٩,٧% والتفعيلة المغيرة "مُتْفَاعِلُنْ" خمسًا وخمسين مرة بنسبة ٥٠,٣%، وهذه النسب المتقاربة تبرز الهدوء الذي يكتنف هذه التشكيلات الإيقاعية لنسق الكامل التام، ولكن التغير في الدفقة الشعورية والإيقاع الخاص لكل قصيدة أنتج التنوع الإيقاعي بفوارق نغمية موسيقية في القصيدتين كالتالي:

- قصيدة "اشربوا" تكونت من ستة أبيات في خمسة تشكيلات إيقاعية، جاءت التفعيلة السالمة في الحشو والعروض والضرب اثنتي عشرة مرة بنسبة ٣٣,٣%، والتفعيلة المغيرة أربعًا وعشرين مرة بنسبة ٦٦,٧%، وبذلك تجد أن الشاعر قد انحرف بتفعيلاته متخففاً من الحركات التي تعطي إيقاعًا سريعًا وذلك أن الحالة في النص تستدعي الإيقاع البطيء الهادئ لذلك طغت التفعيلة المغيرة نتيجة الدفقة الهادئة التي سيطرت على القصيدة.
- قصيدة "حبيبتي ومدينتنا" تكونت من اثني عشر بيتًا في أحد عشر تشكيلًا إيقاعيًا، متنوعًا، وقد وردت التفعيلة السالمة إحدى وأربعين مرة بنسبة ٥٧% والمغيرة إحدى وثلاثين مرة بنسبة ٤٣%، واستخدم الشاعر التفعيلة السالمة أكثر من المغيرة هنا مما

---

(١) ينظر كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م: ص٦٤.

(٢) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٩٥، ٥١٥).

سرع من النغمة الموسيقية المصاحبة للحركة الوجدانية في التشكيلات الإيقاعية ونوعها في القصيدة، مما أثرى النسق الإيقاعي للكامل التام.

وهذا يؤكد أن الدفقة الشعرية مليئة بالطاقة الإيقاعية المتنوعة ضمن النسق الإيقاعي الواحد، وأهم التشكيلات الإيقاعية الناتجة:

١- سيطرة التفعيلة المغيرة سيطرةً كاملة في التشكيل:

هذا أنا! عريان إلا من غد أرتاحُ في أفيائه أو أصلبُ[1]

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

بطء الحركة ليس بسبب الاضمار ولكن بسبب كثرة أصوات المد التي بلغت تسعة أصوات مع الاشباع "في أفيائهِ".

٢- سيطرة التفعيلة السالمة في التشكيل:

نعمت بمرفئنا النوارس، واحتمت بقبابنا.. وبنا يضيق المرفأُ؟[2]

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

سبب سرعة الايقاع قلة أصوات المد عن البيت السابق فهي خمسة أصوات فقط.

٣- طغت التفعيلة السالمة على التفعيلة المغيرة:

يا منشئين على خرائبِ منزلي تحت الخرائب نقمةٌ تتقلَّبُ[3]

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

إيقاع بطيء مع طغيان التفعيلات الصحيحة (السبب ٦ أصوات مد).

٤- طغت التفعيلة المغيرة في التشكيل:

كل الموائد.. في المقاهي كلِّها محجوزة.. فلأي سقف نلجأُ؟[1]

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

---

(١) السابق: ص٩٥.

(٢) السابق: ص٥١٦.

(٣) السابق: ص٩٥.

إيقاع سريع مع طغيان التفعيلات المغيَّرة (السبب ٤ أصوات مد فقط).

ثانيًا- النسق الإيقاعي للكامل الوافي العروض "فَعِلُنْ" والضرب "فَعْلُنْ":

جاءت ثلاث قصائد على هذا النسق الإيقاعي وهي: "أختها، أنا وأنت، لا تطعميني"[٢]، من أربعةٍ وعشرين بيتًا في ثمانية تشكيلات إيقاعية متنوعة، أثرت الإيقاع العام للنسق وحدَّت من رتابته، وذلك نتيجة التغيرات التي أصابت التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ"، فقد جاءت في أحشاء القصائد التفعيلة السالمة ستًا وعشرين مرة بنسبة ٢٧,٠٨%، والتفعيلة المغيرة "مُتْفَاعِلُنْ" سبعين مرة بنسبة ٧٢,٩٢%، من ذلك تجد السيطرة الكاملة للتفعيلة المغيرة على حساب التفعيلة السالمة، مما أضفى حركة موسيقية هادئة بطيئة تكتنف الإيقاع العام للقصائد، وهذا ما أكدته نسبة التفعيلة السالمة والمغيرة، في الأحشاء الخاصة لكل قصيدة، على حدة، كالتالي:

- قصيدة "أختها" تكونت من تسعة أبيات، في خمسة تشكيلات إيقاعية، وردت التفعيلة السالمة ست مرات بنسبة ١٦,٧%، والتفعيلة المغيرة ثلاثين مرة بنسبة ٨٣,٣%، كالتالي:

١- التشكلات التي تتكون من وحدات مغيرة:

- التشكل الأول يتضمن البيت الأول فقط (مقفى):

قـولي لهـا يـا أختهـا الـصغرى عينـي عليهـا.. أختـك الكبـرى[٣]

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعْلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعْلُنْ

- التشكل الثاني يتضمن البيت الثاني والثالث والرابع والخامس:

عينـي عليهـا منـذ أن عبـرتْ فـي حـارتي، كالنـسمة الـسكرى

قـولي.. وعنـدي كـل مـا رغبـتْ عينـاك عـن غـوث الهـوى أجـرا

حلـوى، وقـرط فـاخر، ودمـي شـتى، وألـف هديـة أخـرى

إن قطَّبـتْ، لا ترجعـي خبـرًا يـدمي غرامـي، البـرعم البكـرا[٤]

([١]) السابق: ص٥١٦.

([٢]) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٨٧، ٣٤٠، ٣٤٢).

[3] - السابق، ص٨٧.

[4] - المصدر نفسه.

/٠/٠/ ٠ ///   /٠/٠/ ٠///   /// ٠   /٠/٠/ ٠///   /٠/٠/ ٠///   / /٠/٠

مُتَفَاعِلُنْ   مُتْفَاعِلُنْ   فَعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ   فَعْلُنْ

٢- التشكلات التي تتناوب فيها الوحدة المغيرة مع السالمة:

- عدد الوحدات المغيرة وحدتين في التشكل الواحد:

أ- التشكل الأول:

وإذا تبـــــسم ثغرهـــــا جــــذلًا بــــالله.. عنـــي قبِّلـــي الثغـــرا!

///٠//٠   ///٠//٠   ///٠   /٠/٠/ ٠///   /٠/٠/ ٠///   / /٠/٠

مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُتْفَاعِلُنْ   مُتْفَاعِلُنْ   فَعْلُنْ

ب- التشكل الثاني:

وبيوت شعري فـــي الهـــوى شـــمخت فالبيــــت صــــار بحبِّهـــا قـــصرا!

///٠//٠   /٠/٠//٠   ///٠   /٠/٠//٠   ///٠//٠   ///٠

مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُتْفَـــاعِلُنْ مُفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ فَعِلُـــنْ

- الوحدات المغيرة في التشكل ثلاث وحدات:

واحكــي لهــا أنــي نــذرت لهــا أرض الهـــوى وكنوزهـــا مهـــرا

قـــولي.. قـــولي.. إننـــي تعـــبٌ والحرف.. صـــار علـــى فمـــي جمـــرا!

/٠/٠/ ٠ ///   /٠/٠/ ٠///   /// ٠   /٠/٠/ ٠///   ///٠//٠   / /٠/٠

مُتَفَاعِلُنْ   مُتْفَاعِلُنْ   فَعِلُنْ   مُتْفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ   فَعْلُنْ

- قصيدة "أنا وأنت" تكونت من سبعة أبيات عمودية كتبت على هيئة شطور متتالية، في أربعة تشكيلات إيقاعية، وردت فيها الوحدة السالمة عشر مـــرات بنـــسبة ٣٥,٧%، والتفعيلة المغيرة ثماني عشرة مرة بنسبة ٦٤,٧%، كالتالي:

فقد كتبت في الأعمال الكاملة على النحو التالي، وهذه الأربعـــة الـــسطور الأولـــى مـــن المنظومة:

لو حزنوني مثل ليمونةْ

تبقين لي، في الصدر أيقونه

تبقين لي، لو نتفتْ جسدي

أيدٍ من الفولاذ.. مأفونه([1])

---

[1] - السابق، ص٣٤٠.

وكان الأولى كتابتها يشكلٍ عمودي:

لـــو حززونــــي مثـــل ليمونــــةْ تبقين لـــي، فـــي الـــصدر أيقونـــه

تبقين لي، لـــو نتفــتْ جــسدي أيـــدٍ مـــن الفـــولاذ.. مأفونـــه

فالمنظومة بذلك تتكون من سبع أبيات عمودية متنوعة ضمن التشكل الوزني للكامــل الوافي.

وبملاحظة كتابة البيت الأخير على سطور متتالية فقد أربك الوزن، فالسطور متداخلة في الوحدات الإيقاعية، والمعنى، فقد كتبت كالتالي:

أنا أنتِ	مُتَفَاعِــ
أنتِ أنا	ــلُنْ مُتَفَا
وكل يدٍ بيني وبينكِ،	عِلُنْ **فَعِلُنْ** مُتْفَاعِلُنْ مُتَــ
ألفُ مجنونه!!	ــفَاعِلُنْ فَعْلُنْ

تجد التداخل موسيقي بين الوحدات الإيقاعية في جميع السطور الـسابقة، فقــد وزع الشطر الأول على ثلاثة أسطر، وجعل الوحدة الإيقاعية للعروض تجــاور الوحــدة المغيــرة "مُتْفَاعِلُنْ" من الشطر الثاني، فهي لا تتداخل معها إيقاعيا، فــالعروض نهايــة الــشطر الأول موسيقيًا، لضبط نغمة كل شطرٍ من الشطور الأولى من البيت، وبقــراءة الــسطور الأولـــى متداخلة الأول والثاني والثالث فعلينا أن نقف عند كلمة "يدٍ"، ثم نكمل قراءة الــسطور الباقيــة المتداخلة على نفسٍ واحد، بذلك لا نحس بالإرباك الموسيقي، الذي نجده لو قرأنـــا الــسطور متداخلة على نفس واحد من غير السكتة، فهنا السكتة على نهاية الشطر الأول عملــت علـــى ضبط البيت موسيقيا، والأولى ان تكتب السطور على الشكل العمودي، كالتالي:

أنـــا أنـــتِ أنـــا وكـــل يـــدٍ بينـــي وبينـــكِ، ألـــفُ مجنونـــه!!

وذلك حتى لا يحدث انحراف في الموسيقى الناتجة من تداخل الوحدات الإيقاعية فـــي هذا البيت، فالقصيدة هنا عمودية العروض والضرب على النسق الوافي للكامل.

- قصيدة "لا تطعميني" كتبت على هيئة سطورٍ متتالية ولكن استقراءها يؤكد أنها قصيدة عمودية، تتكون من ثمانية أبيات، في خمسة تشكيلات إيقاعية، وقــد وردت التفعيلــة السالمة عشر مرات بنسبة ٣١,٢%، والتفعيلة المغيرة اثنتين وعشرين مــرة بنــسبة ٦٨,٨%، وكان الأولى كتابتها على الشكل العمودي، بتنــاظر الــشطرين، بالنــسق الوزني للكامل الوافي، العروض فَعِلُنْ والضرب فَعْلُنْ:

١-مالـــت علـــى الـــدرب القراصـــيَّه   يـــا بنـــت عمـــي، يـــا دمـــشقيَّه

٠/٠/   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/   ٠/٠/   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/

٢- وأنـــا ببابـــك جـــائع.. وأنـــا   يـــا بنـــت عمـــي.. ابـــن منفَّيـــه

٠/٠/   ٠//٠/٠/   ٠//٠/٠/   ٠///   ٠//٠///   ٠//٠///

٣- لا تـــسألي عنهـــا، فقـــد دفنـــت   فـــي ظـــل عبهـــرة رماديـــة

٠/٠/   ٠ //٠///   ٠//٠/٠/   ٠///   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/

٤- وأبي؟كفـــى فـــالجوع ينهـــشني   ووجـــوههم فـــي الـــشوك مرميـــة

٠/٠/   ٠ //٠/٠/   ٠//٠///   ٠///   ٠ //٠/٠/   ٠//٠///

٥- لا تنكأي جرحـــي: فقـــد عيـــرت   أعوامـــــه. ودمـــــاه منـــــسية

٠/٠/   ٠ //٠///   ٠//٠/٠/   ٠///   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/

٦- لـــن تطعمينـــي! آه يـــا وجعـــي!   عـــــادت عـــــذاباتي الجحيميَّـــــه

٠/٠/   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/   ٠///   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/

٧- حـــسنًا، ســـأوقظهم، لتطعمنـــي   بيـــارة فـــي الـــشط.. مـــسبية

٠/٠/   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/   ٠///   ٠//٠///   ٠//٠///

٨- وأعـــود.. لا جـــوع، ولا ظمـــأ   يـــا بنـــت عمـــي.. يـــا دمـــشقيَّه!

٠/٠/   ٠ //٠/٠/   ٠//٠/٠/   ٠///   ٠//٠///   ٠//٠///

المنظومة على الشكل العمودي تتكون من ثماني أبيات، ونتيجة التغيرات التي حصلت على الوحدة الإيقاعية السالمة، وبتنوعها مع المغيرة في الأبيات، فد جاءت الوحدات المغيـرة(٤، ٢، ٣، ١، ٣، ٤، ٢، ٢) بالترتيب، البيت الأول أربع وحدات مغيرة، البيت الثاني وحـدتين، وهكذا..،وقد أنتجت الوحدة الإيقاعية السالمة والمغيرة طاقةً موسيقية في التـشكل الإيقـاعي الواحد، وقد وردت الوحدة السالمة ١٠ مرات في الحشو، بنسبة ٣١,١%، والوحدة المغيـرة ٢٢ مرة، بنسبة ٦٨,٨% كذلك في الحشو، وجاء البيت الأول مقفى، عروضه وضربه" فَعْلُنْ"، وباقي الأبيات عروضها" فَعِلُنْ" وضربها" فَعْلُنْ"، مما أنتج خمس تشكلات إيقاعية، البيت الأول تشكلًا إيقاعيًا، الثاني والسابع والثامن تشكلًا إيقاعيًا، البيت الثالث والخامس تشكلًا إيقاعيًا، البيت الرابع تشكلًا إيقاعيًا، والبيت السادس تشكلًا إيقاعيًا،وبذلك يكون مجموع التشكلات الإيقاعيـة خمس تشكلات إيقاعية أثرت النسق الوزني للكامل الوافي، ما أحدث تغيرا في رتابة الإيقـاع وتجددًا داخل البنية الإيقاعية للمنظومة.

أنتجت التفعيلة السالمة والمغيرة طاقة موسيقية في التشكيلات الإيقاعية الناتجة، متنوعة بتنوع كل تفعيلة إيقاعية، وبتنوع تواجدها في كل تشكيل إيقاعي ضمن البنية الإيقاعية لكل قصيدة، مما أثرى النسق الإيقاعي للكامل.

ثالثًا- النسق الإيقاعي لمجزوء الكامل:

نظم سميح القاسم تسع قصائد جاءت من سبعة وستين بيتًا، في ستة وثلاثين تشكيلًا إيقاعيًا على ثلاثة أنساق، وهي:

١- العروض صحيحة والضرب مثلها:

نظم سميح القاسم قصيدتين على هذا النسق الإيقاعي، هما: "مرثية لبتريس لومومبا، عندما نلتقي"[١] جاءتا من اثنين وثلاثين بيتًا، في أحد عشر تشكيلًا إيقاعيا، الأولى من تسعةٍ وعشرين بيتًا، والثانية من ثلاثة أبيات، وقد جاءت التفعيلة السالمة في قصيدة "مرثية لبتريس لومومبا" سبعًا وثلاثين مرة بنسبة ٣١,٩%، والتفعيلة المغيرة تسعًا وسبعين مرة بنسبة ٦٨,١% فقد سيطرت المغيرة، بخلاف قصيدة "عندما نلتقي" فقد جاءت التفعيلة السالمة سبع مرات بنسبة ٥٨,٣%، والتفعيلة المغيرة خمس مرات بنسبة ٤١,٧%، وذلك ما يؤكد أن الحزن في القصيدة الأولى يحتاج إلى زمنٍ أكثر لإظهار معالمه من الوجدان، لأن الفقدان انفعال وجداني جارف، لذلك طغت التفعيلة المغيرة بنسبتها على التفعيلة السالمة لتناسب حالة الحزن والألم، أما فرحة اللقاء في القصيدة الثانية تحتاج إلى السرعة المرافقة للبهجة، لذلك جاءت التفعيلة المسيطرة السالمة المفعمة بالحالة الشعورية المتأججة إلى اللقاء، دافعة بالحركة إلى القصيدة، نحو الحياة.

ومن الظواهر البارزة تداخل السطور في المنظومتين بشكل بارز وواضح، حيث تشترك كلمة بين شطري البيت فهي تحتوي جزءًا من الوحدة الإيقاعية للعروض وجزءًا من الوحدة في بداية الشطر التالي، فالكلمة هنا تعمل على ربط نغمتي الشطرين معًا، فقد جاءت الأبيات المتداخلة في بيتين من ثلاث أبيات في منظومة" عندما نلتقي":

وحلفتُ.. سوفَ أقولُ ثمْـ ـمَ أقول.. لما نلتقي

---

(١) السابق: بالترتيب ص(٦١، ٧٦).

وخرستُ من فرح اللقاءِ، فلم أبح، لم أنطقِ
فكأننا لم نلتقِ.. وكأنني، لم أعشق!([1])

أما منظومة" مرثية لبتريس لومومبا، فقد جاء التداخل في ٢٢ بيتًا من أصل٢٧ بيتًا، بصورة جعلت من الأبيات نسقًا إيقاعيًا يتكون من تكرار الوحدة الإيقاعية أربع مرات حيث البيت فيه كالشطر الموسيقي الواحد، ونتيجة حركة التغيرات والتداخل الموسيقي ظهرت تشكلات إيقاعية مميزة في النسق الوزني لمجزوء الكامل عروضه صحيحة والضرب مثلها، مثل هذه التشكلات الناتجة من النسق الشطري:

فتدفقتُ أنهار أضواء على آفاقنا

///٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠

ومنابع الأفراح غنَّت في أسى أعماقنا

///٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠

يا جهل من ظنوا جبين الله للبعلِ انحنى

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠

يا جهلهم، رؤاك نار في مجامر حقدنا

/٠/٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠//٠

فاذهب وقبلك، كم نبيّ شاد دينًا وانثنى! ([2])

/٠/٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠

٢-العروض صحيحة والضرب مذيل:

نظم سميح القاسم قصيدتين على هذا النسق، وهما: "النفير، جنون"([3])، جاءتا من أربعة عشر بيتًا، في عشرة تشكيلات إيقاعية، فقد تكونت قصيدة "النفير" من أربعة أبيات وأربعة تشكيلات إيقاعية، وجاءت التفعيلة السالمة* خمس مرات، بنسبة ٣١,٢٥%، والتفعيلة المغيرة إحدى عشرة مرة بنسبة ٦٨,٧٥%، وقصيدة "جنون" تكونت من عشرة أبيات في

[1] – السابق، ص٧٦.

[2] – مرثية لبتريس لومومبا المرجع السابق، ص٦٢، ٦٣.

([3]) السابق: بالترتيب ص(٢٤، ٨٩).

* فقد وضعنا التفعيلة المذيلة الخالية من الخبن، مع نسبة التفعيلة السالمة، والتفعيلة المذيلة المخبونة مع نسبة التفعيلة المغيرة، للقصيدتين.

تسعة تشكيلات إيقاعية، جاءت التفعيلة السالمة اثنتين وعشرين مرة بنسبة ٤٤%، والمغيرة ثماني وعشرين مرة بنسبة ٥٦%، فقد سيطرت التفعيلة المغيرة متعانقة مع الدفقة الشعورية للقصيدتين.

ومن الظواهر البارزة تداخل كلمة بين شطري البيت، كما في منظومة "النفير":

يـــا الهـــاربين مـــن الـــضيا ءِ.. النـــادبين علـــى الـــضياءْ
لـــن تجعلـــوا دمـــع التمـــا سـيح الغبيـــة فـــي البكـــاءْ(1)

وكذلك في منظومة "جنون" تجد تداخل الكلمة في ثلاثة أبيات:

مـــاذا؟ تعبـــتُ.. فيـــا شـــقا ئـــي! هـــل أظـــل علـــى ارتحـــال؟
أرتـــاد آفاقًـــا تـــر بّـــص فـــي مـــشارفها الـــضلالْ
فـــي الحـــبِّ.. شـــيٌ قـــد ينـــا لُ.. وألـــفُ شـــيءٍ.. لا ينـــالْ!!(2)

والتداخل في المعني في البيت التالي:

وأجـــوبُ أفلاكًـــا علـــى عتباتهـــا ربـــض الـــزوالْ (3)

٣- العروض صحيحة والضرب مرفل "مُتَفَاعِلَاتُنْ":

جاءت خمس قصائد على هذا النسق الإيقاعي: "سلامات، نسيت، أثر، أنسيتني؟، قربان"(4)، مجموع أبيات القصائد واحد وعشرون بيتًا في خمسة عشر تشكيلًا إيقاعيًا، فكل من القصائد الأربع الأولى تتكون من ثلاثة أبيات في ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوعة، أما القصيدة الأخيرة "قربان" فهي تتكون من تسعة أبيات في ثمانية تشكيلات إيقاعية، أنتجتها التغيرات في التفعيلة الإيقاعية "مُتَفَاعِلُنْ" مما أثرى إيقاع النسق الوزني لمجزوء الكامل.

---

1 - السابق، ص٢٤.

2 - السابق، ص٨٩.

3 - المصدر نفسه.

(4) السابق: بالترتيب ص(٨٩، ٨٣، ٨٥، ٨٦، ٩٠).

وقد جاءت نسب التفعيلة السالمة** من التفعيلة المغيرة متنوعة، فكانت نسبة التفعليـــة السالمة مسيطرة في منظومتي: "سلامات، أنسيتني؟" ٥٨,٣%، والتفعيلة المغيرة ٤١,٧% في كلتيهما، وسيطرت التفعيلة المغيرة في قصيدة "قربان" فكانت نسبة التفعيلـــة الـــسالمة ٣٣,٣%، والمغيرة ٦٦,٧%، وقد ساد الهدوء النسبي منظومتي "نسيتُ، أثر"، فكانت نسبة التفعيلة السالمة والمغيرة متساويتين بنسبة ٥٠% لكل منهما، كالتالي:

تجد التفعيلة السالمة مسيطرة في منظومة "سلامات"، فقد جاءت سبع مـــرات، بنـــسبة ٥٨,٣%، والمغيرة خمس مرات، بنسبة ٤١,٧%، كما يلي:

سَـــلَّمتِ يـــا قمـــري، عليـــا وَمَـــــضيتِ مـــــن دنيـــا لـــــدنيا

/٠//٠/٠/ ///٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠/٠

وأنـــا هنـــا.. مـــا زلـــت أشـــ ـــــعر بارتعـــــاش فـــــي يـــــديَّا

///٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠/٠

فكـــــأنَّ راحتـــــك الـــــصغيـــ ـــــرة لـــم تـــزل.. فـــي راحتيَّـــا!؟(١)

///٠//٠ ///٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠/٠

وفي منظومة "أنسيتني؟" سيطرت التفعيلة المغيرة فقد جاءت ســـبع مـــرات، بنـــسبة ٥٨,٣%، والسالمة خمس مرات، بنسبة ٤١,٧%، كما يلي:

وهتفـــــتِ بـــــي: الله أكبـــــرْ! أنـــــــسيتني؟. والحـــــــبُّ أخـــــــضرْ

///٠//٠ /٠/٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠/٠

عفـــوًا! معـــاذ الـــشَّعر والـــ ـــــعينين، والنهـــــد المكـــــوَّر!

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠/٠

إن أنـــــس دانيـــــة القطـــــو فِ .. فـــأي(حـــصومة) ســـأذكر؟!(٢)

/٠/٠//٠ ///٠//٠ ///٠//٠ ///٠//٠/٠

وقد جاء في المنظومتين "نسيتُ، أثر"، التفعيلة السالمة والمغيرة متساوية في المنظومة الواحدة، وهذه أبيات منظومة "نسيت":

وهتفـــــتُ بالخمَّـــــار: هـــــا ت.. امـــــلأ بمـــــا عتَّقـــــت كأســـــي

///٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠/٠

** فقد وضعنا التفعيلة المرفلة الخالية من الخبن، مع نسبة التفعيلة السالمة، والتفعيلة المرفلة المخبونة مع نسبة التفعيلة المغيرة، للقصائد الخمس.

1 – السابق، ص٨٣.

2 – السابق، ص٨٦.

ذكـــــرى تقطّـــــع مهجتـــــي   ويقـــــــال إنَّ الخمـــــــر تنـــــــسي

٠/٠//٠/ ٠//٠//// ٠//٠//// ٠//٠/٠/

وثملـــــتُ.. لكنـــــي صـــــحو   تُ لـــــــذكرها.. ونـــــــسيتُ نفـــــسي!

٠//٠//// ٠//٠/٠/ ٠//٠//// ٠/٠//٠///

وقد جاء ثمانية وثلاثون بيتًا متداخلا بالكلمة بين شـطري البيـت "مـدور" بنـسبة ٥٦,٧%، من أصل سبعة وستين بيتًا من قصائد النسق الإيقاعي لمجزوء الكامل، بأنساقه الثلاثة، فقد جاء في النسق الأول اثنان وعشرون بيتًا مدورًا من أصل اثنين وثلاثين بيتًا، وفي النسق الثاني ستة أبيات من أصل أربعة عشر بيتًا، وفي النسق الثالث عشرة أبيـات من أصل واحد وعشرين بيتًا، مما ألغى فاعلية العروض –التفعيلة الأخيرة فـي الـشطر الأول– كضابط لإيقاع الشطر، بصورة جعلت من الأبيات نسقًا إيقاعيًا يتكون من تكـرار التفعيلة أربع مرات، بحيث أصبح البيت كتلة إيقاعية، كشطرٍ موسيقي واحد، كما في قوله:

فاشـــحذ مُـــداك علـــى جـــرا حـــي.. إننـــي قربـــان كِلْمـــه[1]

مُتْفَـــــاعِلُنْ مُتَفَـــــاعِلُنْ مُتْفَـــــاعِلُنْ مُتْفَـــــاعِلاتنْ

ولم يكتفِ –التدوير– بالتداخل في أبيات القصائد على الكلمة "وإنما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطرٍ تالٍ له، وهذا هو القانون في كـل تـدوير"[2] فكـان التداخل بالمعنى أيضا، في قوله:

وأجـــوبُ أفلاكًـــا علـــى عتباتهـــا ربـــض الـــزوالْ[3]

٢- الإيقاع النسقي للرَّمَل:

يعتمد إيقاع النسق الرَّملي على تتابع "فَاعِلَاتُنْ" ست مرات، وهي:

" فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ "

وله عروضان وستة أضرب، وتأتي صورته غير المجزوءة على ثلاثـة أنـساق، فـإذا استعمل غير مجزوء يجب استعمال عروضه على وزن (فاعلن) إلا للتصريع، ويجب استعمال

(١) السابق: ص٩٠.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة، بغداد: ص٦٣.

(٣) الأعمال الكاملة: ص٨٩.

ضربها على وزن (فاعلاتُن) أوعلى وزن (فاعلاتْ) أو على وزن (فاعلن)، كعروضــــه، وإن استعمل مجزوءًا يجب استعمال عروضه على وزن (فاعلاتن) إلا للتصريع، ويجب اســـتعمال ضربها مسبغ على وزن (فاعلاتان) أو صحيحة على وزن (فاعلاتن) أو محذوف علـــى وزن (فاعلن) ويدخل في حشو الرمل التفعيلة المغيرة فَعِلَاتُنْ و فَاعِلَاتُ ولكن لا يجوز الجمع بينهما على سبيل المعاقبة(١).

وقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد على النسق الإيقاعي للرمل بنسبة ٨,٣٣% للقــصائد العمودية، وبنسبة ١,٠٣٨% للقصائد جميعها في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهـــي نـــسبة صغيرة، وجاءت قصائد نسق الرمل من سبعة وثلاثين بيتًا، في اثنين وعشرين تشكيلًا إيقاعيًا متنوعًا، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٥٩,٥% أي لكل بيتين تشكيل، تقريبا وهذا يبرز تعـــدد التشكيلات وتنوعها، وقد جاءت القصائد الثلاث وهي: "أغـــاني الـــدروب، بلبـــل، مَـــنْ"(٢)، بتشكيلاتها الإيقاعية المتنوعة على النسق الإيقاعي للرمل على نسقين:

أولًا- الرَّمَل التام:

١- العروض "فَاعِلُنْ" والضرب فَاعِلَاتُنْ:

وقد جاءت على هذا النسق قصيدتان: "أغاني الدروب، بلبل"، نظمتا في خمـــسة وثلاثـــين بيتًا، وعشرين تشكيلًا إيقاعيًا متنوعًا، وذلك نتيجة تناوب التفعيلة السالمة والمغيرة في شطري البيت الواحد، واختلاف مكان كل تفعيلة في النسق الوزني، وقد جاء البيت الأول مقفى في كلّ من القصيدتين، كما يلي:

١- من قصيدة أغاني الدروب:

مـــن رؤى الأشـــلام فـــي موســـم خَـــصْبِ ومـــن الخيبـــة فـــي مأســـاةِ جـــدْبِ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢- من قصيدة بلبل:

---

(١) ينظر ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، حققه وضبطه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م: ص٦٩، ٧٠، ٧١.

(٢) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٢٢، ٤٣، ٧٨).

أنـــا لـــم أحفـــظ عـــن الله كتابـــا   أنـــا لـــم أبـــنِ لقـــديسٍ قبابـــا
فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

١- قصيدة "أغاني الدروب":

نظمت في ثلاثة عشر بيتًا، في عشرة تشكيلات إيقاعية متغيرة، وردت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في الحشو والضرب و "فَاعِلَا أو فَاعِلُنْ" في العروض خمسًا وخمسين مرة، بنسبة ٧٠,٥%، والتفعيلة المغيرة ثلاثًا وعشرين مرة في الحشو والضرب و"فَعِلَا أو فَعِلُنْ" في العروض بنسبة ٢٩,٥%، فالتفعيلة الإيقاعية متنوعة في الطاقة النغمية والموسيقية لكل بيت، وقد قسمت القصيدة إلى ثلاثة مقاطع، جاءت المقطوعة الأولى متنوعة ومتناوبة الوحدة بين "فَاعِلَا" ومغيرة "فَعِلَا" في العروض، أما الضرب فقد جاءت التفعيلة المغيرة "فَعِلَاتُنْ" بشكلٍ بارز ومسيطر في نهاية الأبيات لتضبط نغمة البيت:

مـــن بحـــار هـــدرتْ.. مـــن جـــدول   تـــاه.. لـــم يحفـــلْ بـــه أيُّ مـــصبِ
فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ
مـــن ذؤابـــات وعـــت أجنحـــةً   جرفتهـــا الـــريح فـــي كـــلِّ مهـــبِّ[1]
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَا فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

وقد جاء البيت الأخير من المقطع الأول ضابطًا إيقاعيًا ليبرز النهاية الموسيقية للمقطع، فقد جاءت التفعيلة الإيقاعية للعروض "فَاعِلَاتُنْ"، والضرب "فَعِلَاتُنْ":

من فراش هـامَ فـي زهـرٍ وعـشبِ   ونـــسورٍ عَـــشقتْ مـــسرحَ شُـــهبِ[2]
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

وفي المقطع الثاني فقد جاءت "فَاعِلَا" بصورة مسيطرة في العروض، والتفعيلة الإيقاعية السالمة "فَاعِلَاتُنْ"، في الضرب:

مـــن قلـــوبٍ شعـــشعتْ أشـــواقُها   شُـــعلًا تَعبـــرُ مـــن رَحـــبٍ لرحـــبِ[1]
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

---

(1) السابق: ص٢٢.

(2) السابق.

مـــن قلـــوبٍ شعـــشعتْ أشـــواقُها شُـــعلًا تَعبـــرُ مـــن رَحـــبٍ لرحـــبِ[1]
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

التزم الشاعر التفعيلة "فَاعِلَا" في العروض، وناوب بين التفعيلة المغيرة "فَعِلَاتُنْ" والسالمة "فَاعِلَاتُنْ" في الضرب:

من دمي. مــن ألمــي.. مــن ثــورتي من رؤاي الخــضر. مــن روعــة حبــي
فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ
مــن حيــاتي أنــت.. مــن أغوارهــا يــا أغــانيَّ! فــرودي كــل درب![2]
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢- قصيدة "بلبل":

نظمت في اثنين وعشرين بيتًا، في أربعة مقاطع، وخمسة عشر تشكيلًا إيقاعيًا متنوعًا، وقد وردت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في الحشو والضرب، و"فَاعِلَا" في العروض، ستًا وتسعين مرة، بنسبة ٧٢,٧%، والمغيرة "فَعِلَاتُنْ" في الحشو والضرب، و"فَاعِلَا" في العروض ستًا وثلاثين مرة بنسبة ٢٧,٣%، مما أثرى الإيقاع في القصيدة، ونوع في طاقة النغمة الموسيقية في تشكيلات هذا النسق.

التزم الشاعر التفعيلة "فَاعِلَا" في العروض، والتفعيلة "فَاعِلَاتُنْ" في الضرب:

فاصــبري يــا لطخــة العــار التــي خطَّهــا المــس علــى وجهــي كتابــا[3]
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

وقد نوع الشاعر في كلٍّ من العروض والضرب، بتناوب التفعيلة "فَاعِلَا" مع المغيرة "فَعِلَا"، في العروض، والتفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" مع المغيرة "فَعِلَاتُنْ" في الضرب:

---

(1) نفسه.
(2) السابق: ص٢٣.
(3) السابق: ص٤٣.

يـــا قـــرى أطلالهـــا شاخـــصةٌ   تتقـــــرى غائبًـــا أبكـــى الغيابـــا
فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَا   فَعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ
يـــا قـــرى بؤســـي ثـــرى أجـــداثها   أنَّ فـــي النـــسل جراحًـــا تتغـــابى
فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَا   فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ
يـــا قرانـــا.. نحـــن لـــم نَّـــسْلُ.. ولـــم   نغـــدر الأرض التـــي صـــارت يبابـــا
فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَا   فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ
خـــصبها يهـــدر فـــي أعماقنـــا   أملًـــا حـــرًا، ووحيًـــا، وطِلابـــا
فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ   فَاعِلَا   فَعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ
والـــذرى تـــشمخ فـــي أنفـــسنا   عـــزَّةً تحتطـــبُ البغـــي احتطابـــا!(١)
فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ   فَعِلَا   فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ

٢- العروض "فَاعِلَا" والضرب "فَاعِلَانْ":

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على هذا النسق، وهي قصيدة "مَنْ"، جـاءت فـي بيتـين وتشكيلين إيقاعيين، وجاءت التفعيلة "فَعِلَا" في العروض، والتفعيلة "فَاعِلَانْ" في الضرب:

حلـــوة العينـــين! مـــن يخبرهـــا   أن نـــاري أوقـــدت للآخـــرين
فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَا   فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتُنْ   فَاعِلَاتْ
وليـــالي ســـدًى أســـهرها   جارفًـــا فـــي قلقـــي ثلـــج الـــسنين!(٢)
فَعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ   فَعِلَا   فَاعِلَاتُنْ   فَعِلَاتُنْ   فَاعِلَانْ

٣- الإيقاع النسقي للمتقارب:

يعتمد النسق الإيقاعي للمتقارب على تتابع تفعيلة واحدة وهي فعولن ثماني مرات في البيت الواحد:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ   فَعُولُنْ فَعُولُنْ   فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ويعتمد إيقاع هذه التفعيلة على نغمة "متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها في إثـر بعض وتنحدر تحدرا منتظمًا دفقة تلو الأخرى"(١)، وتأتي فعولن في الحشو ويجوز فيها القبض

(١) السابق.
(٢) السابق: ص٩٥.

القبض فتصبح فعولُ، وكذلك يجوز في أول البيت "فَعْلُنْ أو "فَعْلُ"[٢]، ويأتي الضرب من: التفعيلة السالمة فعولن، أو المغيرة منها: فَعِلْ، فَعْ، عولْ[٣]، وقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد على النسق الإيقاعي للمتقارب الوافي، العروض صحيحة –مع جواز قبضها أو حذفها– "فَعُو"، التي تعادل "فَعُلْ"، والضرب مثلها، بنسبة ٨,٣٣% بالنسبة للقصائد العمودية، وبنسبة ١,٠٣٨% بالنسبة لجميع القصائد في الأعمال الكاملة (المجلد الأول)، وجاءت القصائد الثلاث: "موعد، جيل المأساة، المطر والفولاذ"[٤]، على النسق المتقارب الوافي من ثمانية وعشرين بيتًا، في سبعة عشر تشكيلًا إيقاعيًا متنوعًا، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٥٧,١% بالنسبة لعدد أبيات القصيدة، وجاءت التشكيلات: عشرة تشكيلات إيقاعية غير مكررة، وسبعة تشكيلات إيقاعية مكررة من أصل ثمانية عشر بيتًا، وجاءت التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" مسيطرة على أحشاء القصائد فقد وردت مائة وثلاثًا وعشرين مرة بنسبة ٧٣,٢%، والتفعيلة المغيرة "فَعُولُ" وردت خمسًا وأربعين مرة بنسبة ٢٦,٨%، مما كسر رتابة الإيقاع وأضفت التغيرات وتنوع التفعيلات المجاورة طاقة متجددة ومتنوعة داخل النسق، مما أنتج تنوعًا نغميًا وطاقة إيقاعية غنية داخل إيقاع القصائد، كالتالي:

- قصيدة "موعد" تكونت من أحد عشر بيتًا في سبع تشكيلات إيقاعية متنوعة، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة فقد وردت تسعًا وأربعين مرة بنسبة ٧٤,٢%، ومن التفعيلة المغيرة سبع عشرة مرة، بنسبة ٢٥,٨%.

- قصيدة "جيل المأساة" تكونت من ستة أبيات في خمسة تشكيلات إيقاعية، متنوعة، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة ثلاثًا وعشرين مرة بنسبة ٦٣,٩%، ومن التفعيلة المغيرة ثلاث عشرة مرة بنسبة ٣٦,١%.

---

(١) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م: ص٧٨.

(٢) كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني النحوي، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م: ص١٥٥

(٣) ينظر الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية، صادق أبو سليمان، دار المقداد للطباعة، غزة– الشاطئ، ط١، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م: ص١٠١.

(٤) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(١٩، ٢٥، ٦٩).

- قصيدة "المطر والفولاذ" تكونت من أحد عشر بيتًا في تسعة تشكيلات إيقاعية مختلفة، وأحشاؤها جاءت من التفعيلة السالمة وردت إحدى وخمسين مرة بنسبة ٧٧,٣%، ومن التفعيلة المغيرة خمس عشرة مرة بنسبة ٢٢,٧%.

ولا شك أن التغير الحاصل للتفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" بحذف الخامس الساكن يتجه بالتفعيلة للسرعة والحركة الإيقاعية المتموجة، فالقصائد السابقة تتباطأ وتتجه للسكون، لأن نسبة التفعيلة السالمة طغت على المغيرة في كل قصيدة من القصائد السابقة.

وقد نوع الشاعر في عروض قصائده الثلاث فجعلها متنوعة التفعيلة بين "فَعُو" و"فَعُولُنْ"، والتزم ضربا واحدًا "فَعَلْ" كما يلي:

- استخدم "فَعَلْ وفَعُولُنْ" في العروض في قصيدة "موعد":

ملونـةٍ، بالنـدى خـضْلة	**تـرفُّ عليهـا أمـاني الغَـدِ**
//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/	//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠
علـى ثغرهـا رعـشة الأغنيـات	**وخفـق الـسنا الحـالم المـسعدِ**[1]
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ ///٠/٠	//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠

- وفي قصيدة "المطر والفولاذ":

وضـم غيـوم البحـار وغـيم الـ	**مـصانع.. منهجنـا الواحـد**
//٠/ //٠/٠ //٠/ ///٠/٠	//٠/ //٠/ //٠/٠ //٠
إذا مـات مـن يأسـه عـاجز	**فـإن الرجـاء.. بنـا خالـد!**[2]
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ ///٠	//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠

- وكذلك في قصيدة "جيل المأساة":

نـردُّ الزمـان إلـى رشـده	**ونبـصق فـي كأسـه الـسابعة**
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ ///٠	//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠
ونرفـع فـي الأفـق فجـر الـدماء	**ونلهمـه شمـسنا الطالعـة!**[1]
//٠/ //٠/ ٠ //٠/٠ ///٠/٠	//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠

---

(1) السابق: ص١٨.

(2) السابق: ص٦٩.

وهذه التشكيلات الإيقاعية المكررة في النسق الإيقاعي للمتقارب في القصائد الثلاث:

١- فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

كرر النسق خمس مرات، جاء في البيت الرابع من قصيدة "جيل المأساة"، وفي البيت الثاني والثالث والخامس والسادس من قصيدة "موعد"، كما في قوله:

وموعــــدنا صـــــدرُ حـــــاكورةٍ نحـــنُ إلـــى ســـروها الأملـــدِ(٢)

٢- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

كرر النسق ثلاث مرات، جاء في البيت الثاني والسادس والثامن من قصيدة "المطـر والفولاذ"، كما في قوله:

وَتَــدوي الــدواليب علـــى شـــرقنا فقـــد هيَّـــأ المنجـــل الحاصـــدُ(٣)

٣- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت السابع من قصيدة "المطر والفولاذ"، وفـي البيـت الحادي عشر من قصيدة "موعد" في قوله:

ويـــا مهجتـــي غـــردي وامرحـــي أنـــا وحبيبـــي علـــى موعـــدِ!!(٤)

٤- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعَلْ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت السابع من قصيدة "موعد"، وفي البيت الحادي عشر من قصيدة "المطر والفولاذ" في قوله:

إذا مـــات مـــن يأســـه عـــاجز فـــإن الرجـــاء.. بنـــا خالـــدُ!(٥)

٥- فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت الأول من قصيدتي: "موعد، والمطر والفولاذ"، كما في قوله:

---

(١) السابق: ص٢٥.

(٢) السابق: ص١٨.

(٣) السابق: ص٦٩.

(٤) السابق: ص١٩.

(٥) السابق: ص٦٩.

أنـــا وحبيبـــي علـــى موعـــدِ ضـــحوك الأغـــاني طـــريّ نـــدِ[١]

٦- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت الرابع والتاسع من قصيدة "موعد"، كما في قوله:

فيـــا يـــوم لملـــمْ دجـــاك وطِرْ، عـن جبـين المنـى، وأبعـدِ[٢]

٧- فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت العاشر من قصيدة "موعد"، وفي البيت التاسع مـن قصيدة "المطر والفولاذ" في قوله:

ومغزلنـــا بعـــد طـــول انتظـــار تحـــرّك منوالـــه البـــارد[٣]

٤- الإيقاع النسقي للوافر:

نسق الوافر يتشكيل من تكرار التفعيلة الإيقاعية "مُفَاعَلَتُنْ"، ست مرات فـي النـسق الوافي للوافر، ويأتي العروض والضرب على التفعيلة الإيقاعية المغيرة من التفعيلة الـسالمة "مُفَاعَلَتُنْ" وذلك بتسكين المتحرك الخامس، وحذف السبب الخفيف (تِنْ) من التفعيلـة، فتبقـى منها "مُفَاعَلْ" التي تحول إلى "فَعولُنْ"[٤]، وقد نظم سميح القاسم قصيدة عمودية واحـدة علـى النسق الوزني للوافر، جاءت على نسق الوافر الوافي:

"مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعولُنْ"

وقد أصاب التفعيلة السالمة "مُفَاعَلَتُنْ" تغير، بتسكين الخامس المتحرك، فأصبحت "مُفَـاعَلْتُنْ"، وقد نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على النسق الإيقاعي للوافر الوافي، بنسبة ٢,٧٧% بالنسبة للقصائد العمودية، و بنسبة ٠,٣٤٦% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي نسب قليلة جدًا تكاد لا تذكر، والقصيدة هي "غيرة" تكونت من بيتين، كل بيتٍ يمثـل تـشكيلًا إيقاعيًا:

أغـــار عليـــكِ مـــن لمـــس النـــسيمِ ولمـــس النـــور للوجـــه القـــسيمِ

---

(١) السابق: ص١٨.

(٢) السابق: ص١٩.

(٣) السابق: ص٦٩.

(٤) الخلاصة الثرية: ص١١٢.

مُفَـــــاعَلَتُنْ مُفَـــاعَلْتُنْ فَعـــولُنْ مُفَـــــاعَلْتُنْ مُفَـــــاعَلْتُنْ فَعـــــولُنْ

أغـــار عليـــكِ مـــن عينـــي وقلبـــي وأخـــشى أن أكـــون أنـــا غريمـــي! [1]

مُفَـــاعَلَتُنْ مُفَـــاعَلْتُنْ فَعـــولُنْ مُفَـــاعَلْتُنْ مُفَـــاعَلَتُنْ فَعـــولُنْ

التغيرات التي أصابت التفعيلة السالمة "مُفَاعَلَتُنْ" أثرت التشكيل النسقي لكل بيتٍ من الأبيـــات السابقة، فقد جاءت التفعيلة السالمة ثلاث مرات، وجاءت التفعيلة المغيرة "مُفَـــاعَلْتُنْ" خمـــس مرات، و التفعيلة المغيرة "فَعولُنْ" جاءت في العروض والضرب أربع مرات.

٥- الإيقاع النسقي للمتدارك:

المتدارك من الأنساق المفردة التي تتكون من تكرار تفعيلة واحدة، ففيه تتكرر التفعيلة "فَاعِلُنْ"، ثماني مرات فتكون صورته التامة:

"فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ"

ومن التغيرات التي تحدث للتفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ"، حذف الساكن الثـــاني فتـــصبح "فَعِلُـــنْ"، ويسكن الحرف المتحرك الثاني من "فَعِلُنْ" فتصبح "فَعْلُنْ"، ويجوز استخدام التفعيلـــة "فَعِلُـــنْ، فَعْلُنْ" في الحشو، والعروض والضرب، وكذلك "فَاعِلُنْ"، ومن المطـــرد اســـتعمال "فَـــاعِلُنْ" مغيرة[2].

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "الشاعر الـــسجين"[3] علـــى النـــسق العمـــودي للمتدارك الوافي، بنسبة ٢,٧٧% بالنسبة للقصائد العمودية، وبنسبة ٠,٣٤٦% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة وهي نسبة تكاد لا تذكر، وقد اســـتفاد الـــشاعر مـــن الطاقـــة الإيقاعيـــة والموسيقية للتغيرات في التفعيلة في هذه القصيدة، فالقصيدة تتكون من ثلاثة عشر بيتًا، أنتجت اثنى عشر تشكيلًا إيقاعيا مختلفا، ضمن النسق العمودي، حيث جاء التشكيل التالي مكررا، في البيت العاشر والثالث عشر:

فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

---

(1) الأعمال الكاملة: ص٢٠.

(٢) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م: ص٧٩.

(3) الأعمال الكاملة: ص١٢.

٠/٠/   ٠/٠/   ٠///   ٠/٠/   ٠/٠/   //٠/   ٠/٠/   ٠///

ولم يستخدم الشاعر الوحدة السالمة "فَاعِلُنْ" بل نوع في استخدامه للتفعيلة المغيرة، فقد نوع في أحشاء الأبيات باستخدامه للتفعيلة المغيرة (فَعِلُنْ، فَعْلُنْ)، وكذلك استخدم التفعيلة الجديدة (فَاعِلُ)، "فقد أنقذ هذا –النسق– الوزن من رتابته وجعلته قابلا للتلوين والتنويع"[1]، فقد كثر استخدامها في الشعر الحر وهنا نراه يستخدمها في القصيدة، فهي متحررة وإن كانت عمودية، مما أسهم في تخفيف رتابة هذا النسق، ونوع الشاعر في النسق الإيقاعي حيث استخدم تفعيلة (فَعِلُنْ، فَعْلُنْ) في العروض، والتزم (فَعْلُنْ) في الضرب كما في قوله:

وانهشْ ما شئتَ ولا تتركْ   شلوًا من زنديَّ وصدري

٠/٠/ ٠/٠/ ٠/// ٠/٠/   ٠/٠/ //٠/ ٠/٠/ ٠/٠/

يا كلب! فروحي صاعدةٌ   في الموكبِ، موكبنا الحرِّ[2]

٠/٠/ ٠/٠/ ٠/// ٠///   ٠/٠/ ٠/// ٠/// ٠/٠/

وقد كثر تداخل الكلمة بين شطري البيت "التدوير"، فالكلمة هنا رابط إيقاعي، تحدث تداخلا موسيقيا وإيقاعيا للبيت وللتشكيل الذي يتضمنها مما يعطيه دفقا موسيقيا مميزا، في إيقاعه الخاص ضمن الإيقاع العام للنسق كما في قوله:

سجنوكَ، ولكنْ هل سجنو   كَ؟ أيشنق إشراقُ الفجرِ؟

سجنوك ولكن هل تقوى الـ   ـجدران على خنق الشعرِ

هل يخمد بركان النور الـ   ـمتدفق في درب النصر؟[3]

ولا ينتهي التداخل عند تداخل موسيقي يجمع الشطرين بكلمة، ولكن المعنى يجعل من التداخل مطلوبا، ليقيم العلاقة بين شطري البيت، ينتج موسيقى خفية بين الشطرين فيندمجا، كما في قوله:

هلْ تكبتْ أرواحُ ثارت،   لتحطم أغلال الأسرِ

يا كلب! فروحي صاعدةٌ   في الموكبِ، موكبنا الحرِّ[4]

---

(1) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ص٨٥.

(2) الأعمال الكاملة: ص١٢.

(3) السابق.

(4) نفسه.

ثانيًا- البحور الممزوجة:

تعتمد البحور الممزوجة على تكرار أكثر من تفعيلة في البيت الواحد، وقد استخدم سـميح القاسم ثلاثة بحور ممزوجة على النسق العمودي، وهي:

١- الإيقاع النسقي للخفيف*:

يعتمد إيقاع الخفيف العمودي على تكرار تفعيلتين "بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الأولى، وذلك في كل شطر"(١) على حدة، وبذلك فالخفيف نسقٌ مركبٌ سداسيّ التفعيلة الإيقاعية، يتكون من ثلاث تفعيلات إيقاعية: "أصله فَاعِلَـاتُنْ مُـسْتَفْعِ لُـنْ فَاعِلَـاتُنْ مرتين"(٢)، وصورة هذا النسق التامة هي(٣):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

وله ثلاث أعاريض، وخمسة أضرب(٤).

---

* سمى الخفيف خفيفًا لخفة حركاته وفي ذلك يقول الشاعر:
يا خفيفًا خفت به الحركات فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَعِلَاتُنْ
وقال الخليل: سمى خفيفًا لأنه أخف السباعيات أي لتوالي لفظ ثلاثة أسباب خفيفة فيه لأن أول وثاني الوتد المفروق فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين، والأسباب أخف من الأوتاد"(فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مطبعة الزعيم، بغداد، ١٩٦٢م: ص١٢٦).

(١) العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحراوي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ص٣٦.

(٢) كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٤م: ص١٠٩.

(٣) "مع ملاحظة أن التفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" -في نسق الخفيف- في هذا البحر لا يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، ولذلك يكتبها العروضيون "مُسْتَفْعِ لُنْ" فيكون ثاني أجزاء هذه -الوحدة- التفعيلة "تَفْعِ" وتدًا مفروقًا، والوتد لا يدخله الزحاف، فلا يحذف منه شيء"(البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م: ص١٢٣)

(٤) ينظر كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٩م: ص١٣١ حتى ١٣٤.

وما يدخل هذا النسق من تغيرات حذف الساكن الثاني* من جميع أجــزاء تفعيلاتــه الإيقاعية، "حشوًا وعروضًا وضربًا"[١]، "بحسنٍ ولا يكاد يخلو منه بيــتٌ"[٢]، وكــذلك حــذف السابع الساكن، وحذف الثاني والسابع الساكنين معًا، يصيب التفعيلتين الإيقاعيتين: "فَاعِلَــاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ"[٣]، ويحدث تغيرًا في الضرب، للتفعيلة الإيقاعية "فَاعِلَاتُنْ"، "حذف أول أو ثاني الوتد المجموع في "فَاعِلَاتُنْ" فتصير (فَالَاتُنْ) أو (فَاعَاتُنْ) وتنقل إلى (مفعولن)" [٤] وهذا التغير غير لازم لباقي أبيات القصيدة، "والمعاقبة قائمة بين نون فاعلاتنْ وبين سينِ مسْتفعلنْ، وبين نــونِ مستفعلن وألفِ فاعلن وفاعلاتن التي بعدها، وبين نون فاعلاتن وألفِ فاعلاتن في أول النصف الثاني"[٥]، وهذه التغيرات الحاصلة تجعل من التشكيل النسقي الواحــد ينــبض بالعديــد مــن التشكيلات الموسيقية النابضة بالحركة الإيقاعية وهي بذلك تــ "خلق عشرات من التــشكيلات الإيقاعية الغنية المتفلتة من حجر الرتابة، ورحى النسج المقلِّد"[٦]، فهي النغمة المتجددة في كل تشكيل ضمن الصورة النسقية للإيقاع في كلِّ قصيدة.

وقد نظم سميح القاسم ثماني قصائد على النسق التام للخفيــف، متفرقــة بــين ثنايــا الصفحات، متناثرة هنا وهناك، بنسبة ٢٢,٢٢% بالنسبة للقصائد العمودية، وبنسبة ٢,٧٦٨% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وقصائد هذا النسق: "إصرار، نداء، إيــاد، مدام، عازفة الكمان، من المدينة، وصية، في الهزيع الأخير"[٧]، وهي قصائد قصيرة، تتكــون من بيتين في كلٍّ من قصيدة: "إياد وعازفة الكمان"، وثلاثة أبيات في قصيدة "مدام"، وأربعــة أبيات في كلٍّ من قصيدة: "وصية وإصرار"، وثمانية أبيات في قصيدة "في الهزيع الأخيــر"، وتسعة أبيات في قصيدة "نداء"، وأحد عشر بيتا في قصيدة "من المدينة"، ومجمــوع الأبيــات القصيدة ثلاثة وأربعون بيتًا، جاءت في ثمانية وعشرين تشكيلا إيقاعيا مختلفا متنوعا بطاقــة

* – الخبن هو زحاف حذف الثاني الساكن من الوحدتين الإيقاعيتين: "مستفعلن، فاعلاتن"

(١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر): عبد الرضا عليّ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م: ص١٣٥.

(٢) المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، مؤسسة الإيمان، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٧م: ص٨٩.

(٣) ينظر كتاب العروض: مرجع سابق: ص١٣٥.

(٤) يسمى العروضيون التغير الحادث للوحدة الإيقاعية "فاعلاتن" في الضرب "علة التشعيث".(موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ص١٤٠).

(٥) كتاب الكافي في العروض والقوافي: ص١١٣.

(٦) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص٢٣.

(٧) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(١٠، ١٦، ٢١، ٧٧، ٨٢، ١٢٩، ٤٠٩، ٥٥١).

موسيقية أحدثتها التغيرات التي حصلت للتفعيلة الإيقاعية، ضمن نسق الخفيف التام، منها ستة تشكيلات إيقاعية مكررة، تعبر عن التشكيل الإيقاعي لثلاثة عشر بيتا، وقد كُرِّرَ تشكيل في القصيدة الواحدة في البيت الخامس والسادس، وكذلك البيت الثالث والرابع من قصيدة "نداء"، وفي باقي التشكيلات المكررة وُجِدَ التشكيل في أكثر من قصيدة أخرى.

- ونذكر التشكيلات الإيقاعية المكررة على أساس من الأنساق الكلية المتشكيلة، لا على أساس طبيعة التفعيلة المنعزلة فقط، في جميع القصائد:

١- في قصيدة "نداء"، البيت الثالث والرابع، وكذلك في البيت السادس في "الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

كما في قوله:

ما تراني والآه تطوي شبابي وحنيني يؤجُّ في جانبيا؟[١]

٢- في قصيدة "نداء"، البيت الخامس والسادس، وفي البيت الثاني من قصيدة "إباد"، وفي البيت الثامن من قصيدة "في الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

كما في قوله:

غير أني لم أرضَ في الحبّ قيدًا كيفَ يرضى روحُ الشبابِ القيودا![٢]

٣- التشكيل المكرر في كلٍّ من قصيدة "من المدينة"، البيت الرابع، والبيت الخامس من قصيدة "الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

كما في قوله:

لا زحام المدينة امتصَّ شكلي وشعوري.. ولا ليلي الضياعِ[٣]

٤- في كلٍّ من قصيدة "وصية" البيت الأول، والبيت الثاني من قصيدة "في الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

---

(١) السابق: ص١٦.

(٢) السابق: ص٢١.

(٣) السابق: ص١٢٩.

كما في قوله:

أَسنِدوني. إذا قُتلتُ. بصخره

وارفعوا لي وجهي إزاء الرياحِ[1]

٥- في كلٍّ من قصيدة "من المدينة" البيت الخامس، والبيت الأول من قصيدة "عازفة الكمان":

فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَالَاتُنْ

كما في قوله:

عانقيه.. صبابة وحنانا وانزعي من ضلوعه الألحانا[2]

٦- في كلٍّ من قصيدة "من المدينة" البيت الثامن، والبيت الثاني من قصيدة "عازفة الكمان":

فَعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

كما في قوله:

وطعامي وقهوتي ودروبي أي ليل.. وأي جب أفاعِ![3]

وقد نوع الشاعر في استخدامه للتفعيلة السالمة: "فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ"، والمغيرة: "فَعِلَاتُنْ، فَالَاتُنْ، مُتَفْعِلُنْ" في التشكيلات الإيقاعية فقد وردت التفعيلة السالمة مائة وتسعة وثلاثين مرة بنسبة ٥٣,٩%، كالتالي: "فَاعِلَاتُنْ" مائة مرة بنسبة ٣٨,٨%، و"مُسْتَفْعِلُنْ" تسعًا وثلاثين مرة بنسبة ١٥,١%، وقد وردت التفعيلة المغيرة مائة وتسع عشرة مرة بنسبة ٤٦,١%، كالتالي: "فَعِلَاتُنْ" ستين مرة بنسبة ٢٣,٢%، و"فَالَاتُنْ" اثنتى عشرة مرة بنسبة ٤,٧%، و"مُتَفْعِلُنْ" سبعًا وأربعين مرة بنسبة ١٨,٢%.

فقد استخدم الشاعر التفعيلة السالمة أكثر من المغيرة بقليل، ومع ذلك فقد جاءت التفعيلة السالمة والمغيرة بنسبة متفاوتة، وذلك حسب الدفقة الشعرية لكل قصيدة وإيقاعها الخاص، كالتالي:

(١) السابق: ص٤٠٩.

(٢) السابق: ص٨٢.

(٣) السابق: ص١٢٩.

أولًا– جاءت التفعيلة السالمة أكثر من التفعيلة المغيرة في أربع قصائد، والنسبة المئوية للتفعيلة السالمة في القصائد الأربع كالأتي: "إباد ٨٣,٣%، وصية ٦٦,٧%، نداء ٦٤,٨%، في الهزيع الأخير ٦٢,٥%"، ومع ذلك فقد جاء استخدام التفعيلة السالمة والمغيرة متفاوتة ومتنوعة في النسب المئوية على أساس طبيعة التفعيلة المنعزلة في كل قصيدة، كما في قصيدة "في الهزيع الأخير":

كتبت على هيئة شطور متتابعة جاءت من ثمانية أبيات في ثمانية تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت التفعيلة السالمة بنسبة ٦٢,٥%، كالتالي: جاءت "فَاعِلَاتُنْ" خمسًا وعشرين مرة بنسبة ٥٢,١%، و"مُسْتَفْعِلُنْ" خمس مرات بنسبة ١٠,٤%، وجاءت التفعيلة المغيرة بنسبة ٣٧,٥%، كالتالي: "فَعِلَاتُنْ" خمس مرات بنسبة ١٠,٤%، و"فَالَاتُنْ" مرتين بنسبة ٤,٢%، و"مُتَفْعِلُنْ" مرة واحدة بنسبة ٢٢,٩%.

ثانيًا– جاءت التفعيلة المغيرة أكثر من التفعيلة السالمة في ثلاث قصائد، والنسبة المئوية للتفعيلة المغيرة في القصائد الثلاث، كالأتي: "عازفة الكمان ٦٦,٧%، من المدينة ٦٢,١%، إصرار ٥٨,٣%"، ومع ذلك فقد جاء استخدام التفعيلة المغيرة والسالمة متفاوتة ومتنوعة في النسب المئوية على أساس طبيعة التفعيلة المنعزلة في كل قصيدة، كما في قصيدة "إصرار":

جاءت من أربعة أبيات في أربعة تشكيلات إيقاعية، متنوعة، وقد وردت الوحدة السالمة بنسبة ٤١,٧%، كالتالي: جاءت "فَاعِلَاتُنْ" ست مرة بنسبة ٢٥%، و"مُسْتَفْعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ١٦,٧%، وجاءت التفعيلة المغيرة بنسبة ٥٨,٣%، كالتالي: "فَعِلَاتُنْ" ست مرات بنسبة ٢٥%، و"فَالَاتُنْ" أربع مرات بنسبة ١٦,٦٥%، و"مُتَفْعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ١٦,٦٥%.

ثالثًا: التفعيلة السالمة وردت مثل التفعيلة المغيرة بنسبة متساوية ٥٠% لكل منهما، فقط في قصيدة "مدام" كتبت على هيئة شطور متتابعة من ثلاثة أبيات في ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت نسبة التفعيلة السالمة والمغيرة متساوية، ولكنها متنوعة من حيث استخدام التفعيلة السالمة والمغيرة في القصيدة، كالتالي: فقد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" ست مرة بنسبة ٣٣,٣%، و"مُسْتَفْعِلُنْ" ثلاث مرات بنسبة ١٦,٧%، وجاءت التفعيلة المغيرة "فَعِلَاتُنْ" خمس مرات بنسبة ٢٧,٨%، و"فَالَاتُنْ" مرة واحدة بنسبة ٥,٥%، و"مُتَفْعِلُنْ" ثلاث مرة بنسبة ١٦,٧%.

وكذلك نوع الشاعر في استخدامه للتفعيلة الإيقاعية السالمة والمغيرة في التشكيلات النسقية لقصائد الخفيف، في العروض والضرب، منتجًا تشكيلات إيقاعية متنوعة، فجاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في العروض ثماني وعشرين مرة، وفي الضرب ثلاثًا وعشرين مرة، واستخدم التفعيلة المغيرة "فَعِلَاتُنْ" في العروض خمس عشرة مرة، وفي الضرب ثماني مرات، و"فَالَاتُنْ" في الضرب اثنتى عشرة مرة، ولم يستخدمها في العروض قط، منتجًا تشكيلات إيقاعية مغيرة ومتمايزة، في التشكيل النسقيّ، كالتالي:

١- نوع في كلٍّ من التفعيلات الإيقاعية في العروض والضرب، في جزءٍ من قصائده، كما في قصيدة "الهزيع الأخير":

١-أسرجوا لي صواعقًا أو شراره	١- /٠//٠/٠ //٠//٠ /٠//٠/٠
بعد يومٍ أو بعد قرنٍ مناره	/٠//٠/٠ /٠/٠//٠ /٠//٠/٠
٢-يقصرُ الدرب أو يطول وتبقى	٢- /٠//٠/٠ //٠//٠ ///٠/٠
خيل جدي خيلي. ووجهي الحضارة	/٠//٠/٠ /٠/٠// ٠ /٠//٠/٠
٣-وإذا مت ظامئًا حسبَ طفلي	٣- ///٠/٠ //٠//٠ /٠//٠/٠
أنني متُّ طالبًا آباره	/٠//٠/٠ //٠//٠ /٠/٠/٠
٤-أسرجوا لي إرادة لم تحرك	٤- /٠//٠/٠ //٠//٠ /٠//٠/٠
عِرقها بعُد حنكة ومهارة[1]	/٠//٠/٠ //٠//٠ ////٠//٠

التزم الشاعر التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعِلَاتُنْ" في العروض، ونوع في التفعيلة الإيقاعية الأخيرة للضرب، حيث استخدم التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعِلَاتُنْ، فَالَاتُنْ" مما أثري التنوع النسقي لكلِ تشكيل ناتج.

٢- التزم الشاعر "فَعِلَاتُنْ" في العروض، ونوع في تفعيلات الضرب، كما في قصيدة "عازفة الكمان":

عانقيه.. صبابة وحنانا	**وانزعي من ضلوعه الألحانا**
/٠//٠/٠ //٠//٠ ///٠/٠	/٠//٠/٠ //٠//٠ /٠/٠/٠
حسدٌ أحمقٌ يعذب نفسي	**ليتني كنتُ في يديك الكمانا!**[2]
///٠/ ٠ //٠//٠ ///٠/٠	/٠//٠/٠ //٠//٠ /٠//٠/٠

---

(1) الأعمال الكاملة: ص٥٥١.

(2) السابق: ص٨٢.

٣- نوع الشاعر في استخدام التفعيلة الإيقاعية "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة "فَعِلَاتُنْ" في العروض، والتزم في الضرب المغيرة "فَالَاتُنْ" في قصيدة "إصرار":

يـــا جبـــال الـــثلج التـــي حطَّمتهـــا فـــي ضـــلوعي عواصـــفُ الأقـــدارِ

/٠//٠/ /٠/٠//٠ /٠//٠/ ٠//٠/ /٠//٠ ٠/٠/٠

لا أبـــالي مهمـــا تكـــدس ثلـــجٌ فـــضلوعي مَقْـــدودَةٌ مـــن نـــارِ[1]

/٠//٠/ /٠/٠//٠ /٠//// ٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠/٠

٢- الإيقاع النسقي للسريع:

يعتمد النسق الإيقاعي للسريع على الوحدات الإيقاعية الممزوجة*، فهـو نـسقٌ سداسـي الوحدات الإيقاعية للبيت الواحد، يتكون من تتابع وحدتين متشابهتين "مُسْتَفْعِلُنْ"، ووحدة ثالثـة مختلفة "فَاعِلُنْ"، وأهم جوازاته: "مستفعلن: مفْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ -مُسْتَفْعِلْ[2]-، مُـتَعِلُنْ، فـاعلن: فَعِلُنْ، فَعْلُنْ"[3]، كالتالي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ[4].

---

(1) السابق: ص١٠.

* -"بحسب نظام الدوائر كان يجب أن تكون وحدته هي: "مستفعلن مستفعلن مَفْعُولاتُ" فتكون صورة البيت:

مستفعلن مستفعلن مَفْعُولاتُ مستفعلن مستفعلن مَفْعُولاتُ

ولكن تفعيلة العروض "مفعولاتُ" لا تأتي مطلقًا في الشعر العربي كاملة، لأنه لا يوقف على حركة قصيرة في الشعر دون إشباع، وقد تأتي في الضرب بإسكات التاء -مفْعولا وتحول إلى مُسْتَفْعِلْ-".(البناء العروضي للقصيدة العربية: ص١٣٠).

(2) "يجوز في مستفعلن: (مُتَفْعِلُنْ) و(مُفْتَعِلُنْ) و(مُسْتَفْعِلْ)"، -ولكن الوحدة الإيقاعية "مسْتَفْعِلْ" تأتي في الضرب وهي مشتقة من الوحدة الإيقاعية "مفعولاتُ" بحذف السابع المتحرك-".(اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب (النحو والصرف- البلاغة والعروض- اللغة والمثل)، محمد السّراج، حققه ونسقه خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٢م: ص١٩٣).

(3) ينظر الإعراب الواضح (مع تطبيقات عروضية وبلاغية)، بدر الدين حاضري، دار الشرق العربي، بيروت: ص١٨٨.

(4) ينظر الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية: ص١٤٢.

استخدم سميح القاسم صورتين من نسق السريع الوافي*، وقد نتج عنهما تشكيلات إيقاعية متعددة ومتنوعة، في الطاقة الموسيقية، ولكل تشكيل حركته الإيقاعية المميزة داخل بنية القصيدة هما:

١- العروض صحيحة والضرب مثلها[١]:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

٢- العروض صحيحة "فاعلن"، والضرب "فَعَلُنْ":

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ

وقد نظم سميح القاسم أربع قصائد على النسق الوافي للسريع، بنسبة ١١,١١% بالنسبة للقصائد العمودية، وبنسبة ١,٣٨٤% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وجاءت القصائد من سبعة وعشرين بيتًا في اثنين وعشرين تشكيلًا إيقاعيًا، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٨١,٥% بالنسبة لعدد الأبيات، وهذا يبرز أن النسق الإيقاعي الواحد تنبثق منه طاقات نغمية متجددة ومتنوعة بتعدد تشكيلاته الناتجة نتيجة التغيرات التي تصيب التفعيلة السالمة، وقد جاءت أحشاء القصائد من الوحدة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" خمسين مرة بنسبة ٤٦,٣%، والتفعيلة المغيرة منها ثماني وخمسين مرة بنسبة ٥٣,٧% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ" خمسًا وعشرين مرة بنسبة ٢٣,١%، "مُتَفْعِلُنْ" ثلاثًا وثلاثين مرة بنسبة ٣٠,٦%، وهذه النسب تبرز أن التفعيلة المغيرة جاءت مسيطرة في القصائد، وأن السالمة جاءت بصورة أكثر من إحدى التفعيلتين المغيرتين، وهذا ما يؤكده التغير في الدفقة الشعورية لكل قصيدة والتفرد الإيقاعي الخاص لكل منها، فجاءت النسبة في تفاوت بين ذلك في قصائد النسق الإيقاعي للسريع الوافي، على نسقين:

- ذكر د. صادق أبو سليمان في كتابه الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية: ص١٤٢.
أربعة انساق إيقاعية، ضمن نسق "السريع الوافي":

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلانْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ"

(١) "هذه الصورة هي صورة العروض المطوية المكسوفة وضربها مثلها عند العروضيين، وبحسب- رأي د. صادق- فهي صورةٌ صحيحة العروض والضرب". السابق: ص١٤٤.

أولًا– العروض صحيحة "فَاعِلُنْ" والضرب مثلها:

جاءت ثلاث قصائد، وهي: " الدفتر الأزرق، النار الغامضة، آمنت"(١)، من ثمانية عشر بيتًا في ثلاثة عشر تشكيلًا إيقاعيًا، متنوعة، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" أربعين مرة بنسبة ٥٥,٦%، والتفعيلة المغيرة منها اثنتين وثلاثين مرة بنسبة ٤٤,٤% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ ومُتَفْعِلُنْ" ست عشرة مرة بنسبة ٢٢,٢% لكلٍّ منهما على حدة، وهذه النسب تؤكد سيطرة التفعيلة المغيرة، التي تجعل النسق يموج بالطاقة النغمية وبتشكيلات متنوعة تثري الإيقاع، ولكن لكل قصيدة إيقاعها الخاص المتميز والمتفرد عن غيره، وهذا ما نراه باستقراء القصائد الثلاث:

- قصيدة "النار الغامضة" تكونت من عشرة أبيات في تسعة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" عشرين مرة بنسبة ٥٠%، والتفعيلة المغيرة منها عشرين مرة بنسبة ٥٠% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ" تسع مرات بنسبة ٢٢,٥%، "مُتَفْعِلُنْ" احدى عشرة مرة بنسبة ٢٧,٥%، فقد جاءت التفعيلة السالمة تساوي التفعيلة المغيرة، وهذا أضفى الهدوء على القصيدة.

- قصيدة "الدفتر الأزرق" تكونت من ستة أبيات في خمسة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" ست عشرة مرة بنسبة ٦٦,٧%، والتفعيلة المغيرة منها ثماني مرات بنسبة ٣٣,٣% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ" خمس مرات بنسبة ٢٠,٨%، "مُتَفْعِلُنْ" ثلاث مرات بنسبة ١٢,٥%، كانت القصيدة هادئة النغمة الموسيقية لكنها متنوعة نتيجة سيطرة التفعيلة السالمة الموافقة للدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر.

- قصيدة "آمنت" كتبت شطورها بشكلٍ متتابع وليس بالشكل العمودي بتوازي الشطرين، جاءت من بيتين وفي تشكيلين، وأحشاؤها جاءت من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ٥٠%، والتفعيلة المغيرة منها أربع مرات بنسبة ٥٠% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ ومُتَفْعِلُنْ" مرتين بنسبة ٢٥% لكلٍّ منهما على حدة.

---

(١) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٧٤، ٨٨، ٥٣٣).

يستطيع أن يرى القارئ أن لكل قصيدة من القصائد الثلاثة إيقاعها الخاص المميز لها، وتفرد كل قصيدة بالطاقة النغمية والموسيقية، وأن النسق يحمل في طياته الكثير من التشكيلات المتنوعة.

ونتيجة التغيرات جاءت بعض التشكيلات تمثل ارتكازًا وضابطًا إيقاعيًا في أماكن معينة داخل البنية النسقية للتشكيلات، وقد أثرت على مدى الفاعلية الموسيقية لإيقاع كل قصيدة، ونكتفي بذكر أهم التشكيلات في هذا النسق:

١- التشكيل الإيقاعي المكرر أحدث ارتكازا إيقاعيا داخل بنية الإيقاع العام للتشكيلات في قصيدة "النار الغامضة"، كرر مرتين في البيت الأول والرابع:

/٠///٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

كما في قوله:

كنــــتِ رؤى.. عــــذَّبتْ مرســــمي وفكــــرةً.. كــــم أتعبــــت مرقمــــي(١)

٢- تشكيل إيقاعي خُتِمَ به كضابط نغمي قصيدتان: "الدفتر الأزرق، والنار الغامضة"، وهذا التشكيل الصورة النموذجية لنسق السريع:

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

كما في قوله:

لكننــــي أرجــــوكَ.. يــــا صــــاحبي أن تنتقــــي مثلــــي.. متــــى تنتقــــي!(٢)

ثانيًا- العروض صحيحة "فَاعِلُنْ" والضرب "فَعْلُنْ":

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على هذا النسق، وهي "جحيم"(٣) من تسعة أبيات في تسعة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" إحدى عشرة مرة بنسبة ٢٧,٨%، والتفعيلة المغيرة منها ست وعشرين مرة بنسبة ٧٢,٢% كالتالي:

---

(١) السابق: ص٨٨.

(٢) السابق: ص٧٤.

(٣) السابق: ص٨١.

"مُسْتَعِلُنْ" ثماني مرات بنسبة ٢٥%، "مُتَفْعِلُنْ" سبع عشرة مرة بنسبة ٤٧,٢%، فقـد جـاءت التفعيلة المغيرة مسيطرة في القصيدة.

ولرصد التفعيلات المغيرة المؤثرة على التفعيلة السالمة نستقرئ قصيدة "جحيم" برصد التشكيلات الإيقاعية، كما يلي:

التغيرات في كل بيت

١- مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	٣
٢- مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلْ	٣
٣- مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلْ	٢
٤- مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلْ	٢
٥- مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلْ	٤
٦- مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ	٣
٧- مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلْ	٤
٨- مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلْ	٤
٩- مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلْ	١

فكلّ بيتٍ به تجديد في التشكيل الإيقاعيّ، بتنوع التغيرات الحاصلة على التفعيلة، وعـدم تشابه التشكيل بآخر خلال النسق الخاص بالقصيدة، التي تكونت مـن تـسعة أبيـات، علـى الصورة الثانية من نسق السريع، فجاءت التفعيلة الأولى سليمة "مُسْتَفْعِلُنْ" إحدى عشرة مـرة، وحدث تغيرٌ بتسريع التفعيلة بحذف ساكنٍ، في مرحلتين: الأولى حذف الـساكن الثـاني مـن التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ"، فأصبحت "مُتَفْعِلُنْ"، وقد وردت سبع عشرة مرة ، والمرحلة الثانية حذف الساكن الرابع من التفعيلة السالمة فأصبحت "مُسْتَعِلُنْ" وقد وردت ثماني مـرات، أمـا التفعيلة الثانية في نسق السريع "فَاعِلُنْ" فقد جاءت ثماني مرات، وحـدث لهـا تغيـرٌ واحـدٌ فأصبحت "فعْلنْ" جاء في التشكيل الأول، فكان البيت مقفى، والتفعيلة الثالثة "فعْلنْ" جاءت ١٠ مرات. فالتغيرات الحاصلة في جميع التشكيلات جاءت بتتابع انتظامي: (٤ ،٣ ،٢ ،٢ ، ٣،٤ ،٤ ،٤ ،١)، أكسبت القصيدة تجددا إيقاعيا وموسيقيا من خلال التشكيل الذي أنتجتـه، وجـاء التشكيل الأخير يخيم على القصيدة ويضبط نغمة الإيقاع، وقد نتج في كل بيت تشكيل إيقاعيٌ مميزٌ متفردٌ عن باقي تشكيلات نسق القصيدة، مما نوع في الحركة الإيقاعية العامـة للـنص والحركة الداخلية حسب الدفقة الشعورية والشعرية عند الشاعر.

٣- الإيقاع النسقي للبسيط:

إيقاع البسيط نسق ثماني يعتمد على تكرار الوحدتين الإيقاعيتين المتجاورتين "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ أربع مرات"[١] في البيت الشعري، "وهو على ثمانية أجزاء:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وله ثلاث أعاريض وستة أضرب"[٢]، وما تستدعيه هذه الدراسة من الصور النسقية للبسيط، وهي الصورة الأولى العروض "فَعِلُنْ"* ولها ضربان، فضربها الأول مثلها:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وضربها الثاني** "فَعْلُنْ":

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

والتغيرات تحصل لتفعيلتي البسيط فيجوز في مستفعلن أن تسقط سينه فيبقى مُتَفْعِلُنْ، ويسمى مخبونًا، وأن تسقط فاؤه فيبقى مُسْتَعِلُنْ ويسمى مطويًا، وأن تسقط سينه وفاؤه فيبقى مُتَعِلُنْ ويسمى مخبولًا، ويجوز في فاعلن الخبن فيصير فَعِلُنْ[٣] في الأحشاء، ونتيجة التغيرات تنتج التشكيلات المتنوعة في النسق الواحد، وقد نظم سميح القاسم قصيدتين على نسق البسيط، النسق الثماني التفعيلة، في كل شطر أربع تفعيلات إيقاعية، فكانت نسبة استخدامه ٥,٥٥% بالنسبة للقصائد العمودية، وبنسبة ٠,٦٩٢ بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، جاءت القصيدتان من اثنى عشر بيتًا وفي أحد عشر تشكيلًا إيقاعيًا متنوعًا أثرت النسق الإيقاعي في بنية القصيدتين، على نسقين إيقاعيين، كالتالي:

١- العروض "فَعِلُنْ" والضرب مثلها، تمثلها قصيدة "مواكب الشمس" وهي من ثلاثة أبيات في ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوعة، اندرجت من التغيرات التي حصلت على التفعيلة، كالتالي:

فَجرَ الشعوبِ أطلَّ اليومَ مُبتسمًا   فسوف نغسلُ عن آفاقنا الظُّلما

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ   مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

---

(١) شفاء الغليل في علم الخليل، محمد بن علي المحلي، حققه وقدم له شعبان صلاح، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م: ص٢٢٦.

(٢) كتاب العروض: ص٧٤.

* - العروض مخبونة -حذف الساكن الثاني من الوحدة الإيقاعية" فاعلن"، فأصبحت" فَعِلُنْ"-.

** -"الضرب الثاني مقطوع "(كتاب العروض: ص٧٥)، و"تسميته مقطوعًا فلأن أصله فَاعِلُن، ذهبت النون وسكنت اللام للقطع، بقي فَاعِلْ، خلفه فَعْلُنْ"(السابق: ص٢٢٧).

(٣) كتاب الكافي في العروض والقوافي: ص٤٤، ٤٥.

"مواكبُ الشمس" قد مارَتْ محطِّمةً ظلامَ ليلٍ على أيامها جَثَمَا
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
ونحن سرنا بها. والحقُّ رائدُنا والشمسُ أضحتْ لنا في زحفنا عَلَمَا[1]
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

فقد جاء كل بيت من أبيات القصيدة بتشكيل خاص به، ضمن النسق، وجاءت التغيرات لتسرع من موسيقى القصيدة، فقد حذف الساكن الثاني من كل من التفعيلتين "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ" وبذلك قل زمن النطق، فأصبحت التفعيلة مغيرة "مُتَفْعِلُنْ، فَعِلُنْ" بالترتيب، وجاءت أحشاء القصيدة سالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" ثماني مرات بنسبة ٦٦,٧%، والمغيرة منها "مُتَفْعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ٣٣,٣%، والسالمة "فَاعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ٦٦,٧%، والمغيرة منها "فَعِلُنْ" مرتين بنسبة ٣٣,٣%، فكانت نسبة التفعيلة السالمة إلى المغيرة (٢: ١)، وفي العروض والضرب جاءت الوحدة المغيرة "فَعِلُنْ" فقط، وكل شطر جاء يعج بطاقة نغمية متنوعة، جاء شطرا البيت الثاني يحملان نفس القيمة النغمية والموسيقية، فالتشكيل يتوسط رأسيًا النغمة المتموجة والمتنوعة في التشكيل السابق له، والتشكيل التالي له، وتجد الموسيقى الهادئة التي تكتنف بداية القصيدة، فقد بدأ التشكيل الأول بالوحدة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والتي توازي التفعيلة الأولى في الشطر الثاني من البيت الأخير، وجاءت التفعيلة المسرعة للموسيقى المغيرة "مُتَفْعِلُنْ" في بداية باقي الشطور، والتزمت التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" مكانها قبل نهاية العروض والضرب في جميع الشطور، فالقصيدة تموج بحركة موسيقية متموجة وما يؤكدها حركة الأفكار في ثنائية (الحق والباطل)، فقد استدعى كلٌ من الحق والباطل للقصيدة "الحق، الشمس، الفجر، الأفق، العلم، الابتسامة، أطلَّ، سرنا، أضحت، زحف الظلم، ظلام الليل، نغسلُ، جثما"، ليؤكد سيطرة الحق بأنه: "لنا، نحن"، الذي سلبه الباطل في صراعٍ مشحون بحركة متموجة موسيقية وفكرية، ليؤكد تلاحم الدفقة الشعورية والشعرية في القصيدة.

٢- العروض "فَعِلُنْ" والضرب "فَعْلِن" جاءت عليها قصيدة "الذئاب الحمر"[2] وهي تتكون من تسعة أبيات في ثمانية تشكيلات إيقاعية، متنوعة، نتيجة التغيرات المتنوعة الحاصلة للتفعيلتين السالمتين "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ"، ضمن النسق، ولرصد حركة التغيرات الناتجة قمنا برصد واستقراء الحركات والسكنات في كلِّ تفعيلة، في الأبيات التسعة، وقد لاحظنا أن الحركة هي التي تسلب من السكون رتابته، وتجعل القصيدة تنتشي

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٩.

(٢) السابق: ص٥٦.

بحركة إيقاعية منتظمة، ومتناسبة، تربط أجزاء القصيدة، فالسكون يحد "من تدفق الحركة ويحد من سرعة الإيقاع"[١] وهو الذي يتحكم بتنوع هذه الحركة النابضة، ويضبط تداعيات الحركة وتلاشيها، وبذلك كان السكون ضابطا إيقاعيا، يضبط الحركات في التفعيلة الإيقاعية، ضمن التشكيلات الإيقاعية.

ويوضح الجدول التالي سكنات وحركات قصيدة "الذئاب الحمر":

	السكنات		الحركات		مجموع	مجموع
البيت	شطر أول	شطر ثان	شطر أول	شطر ثان	السكنات	الحركات
1	10	9	13	13	18	26
2	8	8	14	13	16	27
3	8	9	14	13	17	27
4	9	9	14	13	18	27
5	8	9	14	13	17	27
6	8	8	14	13	16	27
7	7	10	14	13	17	27
8	8	9	14	13	17	27
9	9	8	14	13	17	27

جاء التشكيل المكرر في البيت الثاني والسادس انتقالا موسيقيا، وارتكازا، يُسَرِع من التنغيم الإيقاعي للبيت داخل بنية القصيدة، فهو التشكيل الأسرع إيقاعيا، من حيث نسبة عدد الحركات إلى السكنات (٢٧م: ١٦س)*، فقد جاء التشكيل المكرر في البيت الأول بعد التشكيل الأبطأ في القصيدة –البيت الأول المقفى– (٢٦م: ١٨س)، وباقي أبيات القصيدة جاءت (٢٧م: ١٧س)، بنسبة ثابتة إلا في البيت الرابع الذي يتباطأ قليلًا بنسبة (٢٧م: ١٨س)، جاء التشكيل المكرر في البيت السادس سريعًا لتعود القصيدة إلى الهدوء الذي يكتنفها موسيقيًا، الذي تمثله بقية الأبيات التالية له متماشية مع الدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر، وقد أنهى منظومته بعد أن عمد إلى تقسيم البيت الأخير بصريًا، بتفكيك البنية الموسيقية على أربعة سطور:

يا عابد النارِ!

ما زالتْ مؤرِّثةً

على القتالِ..

---

(١) الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل)، محجوب موسى، مكتبة مدبولي، ٦ ميدان طلعة حرب القاهرة، ط١، ١٩٩٧م: ص١٧٥.

* – م: رمز للمتحرك، س: رمز للساكن، حسب التقطيع العروضي للقصيدة.

فماذا تعبدُ الآنا؟![1]

وينهي الدفقة الموسيقية، ويبقى السؤال الذي أسس من أجله، هذا التشكيل البــصري، "ماذا تعبد الآنا؟!"، مطروحًا يحتاج إلى إجابة منتظرة شافية.

(1) الأعمال الكاملة: ص٥٧.

الفصل الثاني

إيقاع شعر التفعيلة

إيقاع شعر التفعيلة

شعر التفعيلة أسلوب وحرية في النظام العروضي، والحرية هنا ليست بمعنى الفوضى، يقوم على التفعيلة كأساس عروضي، فهو لم يكن "خروجًا عن -إيقاع- الوزن الشعري العربي، وإن كان خروجًا عن المعايير الخليلية للأوزان"(١)، ويمكن حصر الحرية من حيث الشكل الموسيقي للإيقاع، في أن شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة كوحدة موسيقية تتفاعل مع بعضها البعض في السطر الشعري، وعلى الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر، فقد تحرر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الذي يعتبر الوحدة الموسيقية للشعر العمودي، فتحرر شعر التفعيلة من هذا النسق البيتي بسطره الشعري غير المحدد التفعيلات، فقد يأتي السطر من تفعيلة أو جزءٍ من تفعيلة أو أكثر من ذلك، فالذي يتحكم بطول السطر وقصره هو الحالة الشعورية والتدفق الشعري لدى الشاعر عند فعل الكتابة، وكذلك أعاد شعر التفعيلة النظر إلى القافية فلم تعد لازمة مطالبًا فيها كما في نهاية البيت في الشعر العمودي، بل أصبحت عنصرًا عفويًا متحركًا، وذلك راجع للدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر فقد يجيء بها وقد يلتزم بها بنظام معين، وبهندسة خاصة، وقد ينوعها لتعانق تجربته، أو يتحرر منها تاركًا إياها للقارئ، وتحرر شعر التفعيلة من العروض والضرب الضابطة لتفعيلات شطري البيت بتحطيمه نسقية البيت بشطريه، واعتماده على السطر الشعري فقد تلاشى العروض والضرب، وأصبحت التفعيلة الأخيرة ضابطة لتفعيلات السطر الشعري، كما العروض والضرب في الشعر العمودي(٢)، وما كانت الحرية إلا نتيجة دوافع حقيقية للخروج عن أوزان الخليل، و"هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعًا خضوعًا مباشرًا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعًا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"(٣) لذلك اعتمد على التفعيلة كوحدة إيقاعية في عملية الخلق الفني، فقد حطم وحدة البيت، وقام على تفجير للطاقات الخبيئة وذلك من خلال "الضرورة في

---

(١) الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، عبد الله محمد الغَذَّامي، مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، العدد ٦٦، ١٤٢٠هـ- يونيو ١٩٩٩م: ص٩٣.

(٢) ينظر

- موسيقا الشعر العربي: ص٢١٣.
- البناء العروضي للقصيدة العربية: ص١٤٩، ١٥٣، ١٥٦.

(٣) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دارا لفكر العربي، ط٣، ١٩٧٨م: ص٦٣.

أن يتكافأ الحس الموسيقي واللغة والمعاني في وحدة واحدة، فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ينبغي أن تكون الوحدات الإيقاعية -التفعيلات- قادرة على امتصاص الشحنات الوجدانية للشاعر، بحيث يكون هذا الامتصاص إيجابيًا خصبًا يعبر أولًا وبكل جلاء وحرية، ويعطي ثانيًا إضاءة أكثر"[1]، والإيقاع الموسيقي في شعر التفعيلة ينبع من "تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر"[2]، وهذا ما سنراه في إيقاع شعر التفعيلة في قصائد سميح القاسم، -فقد نظم عليه مائتين وثلاث وخمسين قصيدة بنسبة ٨٧,٥% من أصل مائتين وتسع وثمانين قصيدة في الأعمال الكاملة المجلد الأول- وربما ينتبه القارئ إلى أن التركيز في دراسة إيقاع شعر التفعيلة يهتم أو يركز على التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري، ذلك لأن التفعيلات الداخلية أو السابقة لها في السطر الشعري تأتي على الوتيرة نفسها التي تأتي عليها القصيدة العمودية، وإن الاختلاف كله يكمن في التفعيلة الأخيرة لذلك سوف نركز عليها دون غيرها، لذلك سنرصد الأنماط المتشكلة للتفعيلة الأخيرة في القصائد ضمن إيقاع تفعيلة كل بحر، كالتالي:

أولًا البحور الصافية:

وهي التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة في البيت بشطريه، فشعر التفعيلة" يلتزم -بإيقاع- بحور الخليل، ولكنه -قد لا- يكتفي منها بالبحور المتساوية -الصافية- التفاعيل، كالرجز والرمل والكامل وغيرها"[3]، وهي سبعة بحورٍ: "الكامل، الوافر، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك"، ولكن سميح القاسم قد نظم على ستة بحورٍ من البحور الصافية، وهي بالترتيب حسب كثرة ما نظم عليها بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة:

١- إيقاع تفعيلة الرمل "فَاعِلَاتُنْ":

نظم سميح القاسم على التفعيلة الإيقاعية للرمل خمسًا وسبعين قصيدة بنسبة ٢٩,٦٤٤% بالنسبة للقصائد على شعر التفعيلة، وبنسبة ٢٥,٩٥١% بالنسبة للقصائد في

(١) دراسات نقدية في الأدب الحديث: ص٣٧.
(٢) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢: ص١٤.
(٣) دراسات في النقد الأدبي المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م: ص١٢٧.

الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي تأتي بالمرتبة الأولى من حيث القصائد القصيدة في الأعمال الكاملة موضع الدراسة وفي شعر التفعيلة، وقد أفاد الشاعر من التغيرات التي تطرأ على التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" فجاءت في أحشاء جميع القصائد السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعِلَاتُنْ"، ونوع في استخدامه للتفعيلة السالمة والمغيرة منها في نهاية السطور الشعرية فجاءت التفعيلة الأخيرة من التفعيلة السالمة فقط أو السالمة والمغيرة أو من المغيرة فقط، الضابطة لنهاية السطور الشعرية، بالأنماط الإيقاعية المتنوعة والمتعددة في القصائد، وجعل لكل قصيدة هندسة خاصة بتنوع التفعيلة وعددها في الأحشاء، وكذلك التفعيلة الأخيرة في القصيدة الواحدة، هذا التنوع أثرى الإيقاع الخاص بكل قصيدة، والإيقاع العام للوحدة الرملية واستخداماتها، كل ذلك حسب ما تطلبته الدفقة الشعرية لدى سميح القاسم، وقد جاءت التفعيلة الأخيرة الضابطة لإيقاع السطور الشعرية من: سالمة "فَاعِلَاتُنْ"، مغيرة "(فَعِلَاتُنْ، ///٠/٠)، (فَالَاتُنْ، /٠/٠/٠)، (فَاعِلَانْ، /٠//٠٠)، (فَاعِلَا، /٠//٠)، (فَعِلَانْ، ///٠٠)، (فَعِلَا، ///٠)"، بأنماط متعددة ومتنوعة في تسعة عشر نمطًا إيقاعيًا للتفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية من أصل خمس وسبعين قصيدة، كالتالي:

جاء النمط المتفرد بقصيدة واحدة على ثمانية أنماط، في ثماني قصائد، والنمط المتفرد بقصيدتين جاء على ستة أنماط في اثنتي عشرة قصيدة، والنمط الذي جاء متفردًا بأكثر من قصيدتين جاء على خمسة أنماط، وهي: نمط في ثلاث قصائد، ونمط في أربع قصائد، ونمط في ثماني قصائد، ونمط في تسع وعشرين قصيدة من أصل خمس وخمسين قصيدة.

وأهم هذه الأنماط:

- نمط التفعيلة الأخيرة: "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ"، جاء في نهاية تسع وعشرين قصيدة بنسبة ٣٨,٢% ما يفوق ثلث ما نظم على تفعيلة الرمل.

- نمط التفعيلة الأخيرة: "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ، فَاعِلَا، فَعِلَا" جاء في نهاية اثنتي عشرة قصيدة بنسبة ١٥,٨%، سدس ما نظم على تفعيلة الرمل تقريبًا.

- نمط التفعيلة الأخيرة: "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ، فَعِلَا" جاءت في نهاية ثماني قصائد بنسبة ١٠,٥%، عشر ما نظم على تفعيلة الرمل تقريبًا.

ويمكن ملاحظة الأنماط الثلاثة السابقة بأنها جاءت من تسعٍ وأربعين قصيدة بنسبة ٦٤,٥% ما يمثل ثلثي ما نظم على تفعيلة الرمل تقريبًا، وقد جاءت التفعيلة الأخيرة "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ" في الأنماط الثلاثة السابقة كخاتمة موسيقية متوقعة فهي امتداد موسيقي

للأحشاء، وذلك لخروجها منها وتجانسها معها لأن أحشاء القصائد منها، وكذلك لسهولة توقعها لدى الشاعر عند النظم.

ومن أهم الظواهر الإيقاعية ضمن تفعيلة الرمل:

اعتمدت دلالة المقطع الشعري على تراكم المعنى مع العنوان الذي يعتبر ذا فاعلية إيقاعية أو ارتكازا دائريًا للقصيدة، فمن خلاله يمكننا فهم مغزى القصيدة، كالتالي:

١- جاء العنوان ذا فاعلية إيقاعية موجهة للقصيدة، كما في قوله في قصيدة "القلق":

القلق

	التفعيلة الأخيرة
قمري يخفشُ في الوحلِ،	**ـا**
وفوهات البنادق..	**فَاعِلَاتُنْ**
أعين مسعورة، ترصده عند المفارق!(١)	

فالدفقة الشعرية للقصيدة تتكون من سطرٍ موسيقي "مدور" متداخل في التفعيلة بين سطرين وسطر شعري، كل واحد منهما جاء من أربع تفعيلات، ولكن القلق في هذه القصيدة الذي يلف جوانب القصيدة ويجعلها كتلة واحدة تنبض قلقًا وتوترًا، ينتقل بدوره إلى قارئ القصيدة، هل يشكل العنوان إيقاعًا؟! العنوان هو الذي أحالنا إلى هذه الحالة القلقة، فالقلق – عنوان القصيدة– ينسجم مع إيقاع الدفقة الشعرية المميزة للقصيدة.

٢- جاء الإيقاع مرتكزًا على العنوان في قصيدة "الجواب"، فالقصيدة تتكون من ثلاثة سطورٍ شعرية متنوعة التفعيلة الأخيرة:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
جعلوا جرحي دواةً	**٢**	**فَاعِلَاتُنْ**
ولذا،	**١**	**فَعِلَا**
فأنا أكتبُ شعري بشظيه!(٢)	**٣**	**فَعِلَاتُنْ**

تنوعت نهاية سطور القصيدة فقد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في نهاية السطر الأول الذي يتكون من تفعيلتين، والمغيرة "فَعِلَا" في السطر الثاني الذي يتكون من تفعيلة

(١) الأعمال الكاملة: ص٣١٨.

(٢) السابق: ص٣٧٥.

واحدة، والمغيرة "فَعِلَاتُنْ" في نهاية السطر الثالث الذي يتكون من ثلاث تفعيلات، ليشكل من هذا التنوع توترًا إيقاعيًا، ينتجه السؤال الذي يستدعيه العنوان من فضاء النص –لكل سؤالٍ جواب–، فعنوان القصيدة يرتكز عليه إيقاع سطور القصيدة، ينطلق الإيقاع من السؤال –الذي قد يكتنفه التعجب، وقد يكون: لماذا تكتب شعرك بشظية؟!– الذي يجعل القصيدة بعنوانها جوابًا وكتلةً إيقاعية واحدة، الأمر الذي جعل من العنوان ارتكازا إيقاعيًا لإيقاع القصيدة.

٣- وقد اعتمد سميح القاسم السطر الشعري الذي يتكون من تفعيلة إيقاعية ضابطًا إيقاعيًا للموسيقى الناشئة من تنوع التفعيلة في السطور السابقة له، في العديد من قصائده، كما في قوله:

لا تمجدني بتمثال رخامٍ ونشيدٍ
فأنا أوثر من بين الأناشيد الحزينه
حزنَ أمي..(١)

فقد جاء السطر الشعري "حزن أمي.." الذي يتكون من تفعيلة واحدة، ليضبط المعني فهو يؤثر من بين الحزن المنشد حزن الأم، ويضبط الإيقاع الموسيقي للدفقة الشعرية السابقة له، فكل سطر سابق له يتكون من تكرار التفعيلة أربع مرات في السطر، فجاء السطر ذو التفعيلة الواحدة ضابطًا لإيقاع السطور الشعرية السابقة له، ويمكن أن نحذف السطر الشعري الضابط ولا يختل الوزن الموسيقي، ولكن الإيقاع يضطرب لأنه وقفة إيقاعية نلتقط فيها أنفاسنا بهدوءٍ وروية، فنحن بحاجة إليه، ولا غني عنه لأنه يميز إيقاع القصيدة عن إيقاع غيرها من القصائد.

وقد يأتي السطر الضابط للإيقاع بعد سطر شعري يتمثله إيقاعيا، كما في قوله:

يجثم الحزن على قلبي.. كدوريٍّ مريض
كيَمامه(٢)

وقد نشر سميح القاسم التفعيلة في فضاء الصفحة التي تمثل كلمة جاءت متلاحمة مع دلالة الدفقة الشعورية والنفسية لدى الشاعر، في قوله:

وإلى آخر نبضٍ في عروقي..

---

(١) السابق: ص٤٨٦.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٣٠٥.

سأقاوم!

وأقاوم!

وأقاوم!![(١)]

وقد اعتمد السطر الشعري الذي يكتب على سطر واحد مكتفيًا ذاتيًا، موسيقى ومعنى، في قصيدة "حوارية القنطرة":

ورقي يسقط دمعًا منذ ليل المجزرة[(٢)]

جرحي يسرد تاريخ المدينة[(٣)]

وقد جاء السكون العارض ليضبط التفعيلة الإيقاعية الأخيرة والسطر الشعري، كما في نهاية كلمة "ثيابكْ":

هذه الليلة لا تخلعْ ثيابكْ[(٤)]

جاءت كلمة "انتظرني" وهي تمثل التفعيلة الرملية السالمة "فَاعِلَاتُنْ" كضابط إيقـــاعي داخلي في السطور الشعرية:

فانتظرني يا حبيبي

انتظرني.. أنا كافأتُ رياحي

بسريرٍ من جراحي

انتظرني.. جبهتي.. تصعد من بركة دمْ[(٥)]

ومن الظواهر أن الحرف مرةً يأتي مشبعًا وأخرى يأتي حركة، كما في هذه الـــسطور الشعرية:

وأنا يا كفر قاسم

أنا لا أنشد للموتِ.. ولكن ليدٍ ظلت تقاوم![(٦)]

---

(١) السابق: ص٩٤.

(٢) السابق: ص٦٢٣.

(٣) السابق: ص٦٢٣.

(٤) السابق: ص٣١١.

(٥) السابق: ص٥٢٩.

(٦) السابق: ص١٠٣.

"أنا" الأولى حقق السكون "//٠" أما "أنا" في السطر الثاني فحذف السكون "//"، وذلك يعتمد على النطق وليس على طريقة الكتابة

٢- إيقاع تفعيلة المتدارك "فَاعِلُنْ":

لقد نظم سميح القاسم على تفعيلة المتدارك ثلاثًا وخمسين قصيدة بنسبة ٢٠,٩٤٨% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ١٨,٣٣٩% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي تأتي في المرتبة الثانية من حيث ما نظم من قصائد في الأعمال الكاملة وقصائد شعر التفعيلة، وقد اعتمد الإيقاع في القصائد على تكرار التفعيلة في السطر الشعري والموسيقي، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها: "فَعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلُ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة عن: "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَانْ، فَعِلُنْ، فَعِلَانْ، فَاعِلَتُنْ، فَالَاتُنْ، فَالَانْ، فَاعِلَاتُنْ، فَعِلْتَانْ، فَعِلْ، عِلَانْ، فَاعِلَتَانْ، فَعِلَاتَانْ، فَالَاتَانْ"، في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصائد في اثنين وثلاثين نمطًا بهندسة متنوعة من أصل ثلاث وخمسين قصيدة، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، كالتالي:

١- النمط الذي ختمت نهاية سطوره بتفعيلة واحدة جاءت منه قصيدتان في نمطين مثل النمط: "فَاعِلُنْ" جاء في قصيدة "تجاوز" نهاية سطورها، المتنوعة في عدد التفعيلة:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
عندما تهدر العاصفه	٣	فَاعِلُنْ
وأنا عبرها بيرقٌ	٣	فَاعِلُنْ
في يد الماردِ	٢	فَاعِلُنْ
أغلق الباب في وجه أوجاعك السالفه	٥	فَاعِلُنْ
أغلق الباب يا والدي	٣	فَاعِلُنْ
واغفري كل ما كان يا أمّ	L	
واستبدلي الأمس بالعاطفه![1]	٧	فَاعِلُنْ

قد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" مسيطرة في أحشائها، وجاءت التفعيلة المغيرة "فَعِلُنْ" مرةً واحدة في بداية السطر الثاني من القصيدة، وقد جاء السطر ما قبل الأخير والأخير

(1) السابق: ص٤٣٢.

متداخلين في التفعيلة الإيقاعية "فَاعِلُنْ"، فقد انتهي السطر قبل الأخير بجزء من التفعيلة الإيقاعية "فَاعِـ"، وبدأ السطر الأخير بالجزء المكمل للتفعيلة الإيقاعية "ـلُنْ"، وبذلك قد أنتجا سطرًا موسيقيًا من سبع تفعيلات إيقاعية، فالقصيدة تتكون من ستة سطور، خمسة سطور شعرية وسطر موسيقي –مدور–، وقد نوع الشاعر في عدد التفعيلات الإيقاعية في كل سطور القصيدة، جاءت التفعيلة الإيقاعية في السطور بانتظام إيقاعي، كالتالي: (٣، ٣، ٢، ٥، ٣، ٧)، جاء هذا التفاوت في عدد التفعيلة "داخل النص الواحد يشير إلى حركية الانفعال الشعوري، على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس"[١].

٢- النمط الذي ختمت نهاية سطوره بتفعيلتين جاء منه ثماني قصائد في ثلاثة أنماط، مثل النمط: "فَاعِلْ، فَالَاتُنْ" جاء في ثلاث قصائد وهي: "ولو، إلى القمة، الجسد"[٢]، وجسد هذا النمط عدم استخدام التفعيلة السالمة "فاعلن" في الأحشاء، بل استخدم في أحشاء القصائد التفعيلة المغيرة: "فَعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلُ"، واعتمد الشاعر السكون في نهاية السطور الشعرية كما في قصيدة "ولو":

وطني يا قرطًا يتأرجحْ

من أذن الكرة الأرضيه

يا امرأة تفتحْ

فخذيها الريح الغربيه[٣]

٣- النمط الذي ختمت نهاية سطوره بثلاث تفعيلات جاءت منه ست عشرة قصيدة في سبعة أنماط، مثل النمط: "فَاعِلُنْ، فَاعِلَانْ، فَاعِلَاتُنْ" جاء في أربع قصائد وهي: "ديمومة، الجواب، ٢- فلسطينية، في صوفيا، مساء واحد فقط"[٤]،وقد نوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في كل سطر، واعتمد على السكون في نهاية سطور القصائد، ونوع في استخدامه للتفعيلة الإيقاعية السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعِلُنْ"، و"فَاعِلُ"، فقد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" في حشو قصيدة "ديمومة" ولم يستخدم التفعيلة المغيرة منها:

كائنًا في ركام القرى

---

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م: ص٤٧٢.

(٢) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٣٥٣، ٤٢٧، ٥٣٦).

(٣) السابق: ص٣٥٣.

(٤) السابق: بالترتيب ص(٣٥٦، ٥٩٢، ٣٨٣، ٥١٧).

في الصدى
في بروج الحمام الشقيه(١)

جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" مسيطرة، مع استخدمه للتفعيلة المغيرة "فَعِلُنْ" في قصيدة "الجواب و٢- فلسطينية، في صوفيا ومساء واحد فقط" فقد جاءت المغيرة "فَعِلُنْ" في القصيدة الأولى مرة واحدة، والقصيدة الثانية ثلاث مرات، والأخيرة إحدى عشرة مرة، وقد اعتمد الإيقاع في قصيدة "الجواب" على تداخل التفعيلة الإيقاعية، فقد جاءت السطور متداخلة موسيقيًا، وقد اعتمد السطر الموسيقي المتنوع في التفعيلة الإيقاعية، وفي قصيدة "مساء واحد فقط" استخدم الشاعر تداخل التفعيلة الإيقاعية لينتج دفقة موسيقية مكونة من ثلاثة سطور بثماني تفعيلات إيقاعية، في قوله:

مهنة الركض خلفي، ╚
وفنّ اكتشافي، طريحًا ╚
على زهرةٍ أو حجر°(٢)

٤- النمط الذي ختمت نهاية سطوره بأربع تفعيلات جاءت منه سبع قصائد مثل النمط: "فَعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَتُنْ، فَالَاتُنْ" جاء في قصيدة واحدة وهي "المنشدون على القمة"(٣)، تعتمد على تنوع التفعيلة الإيقاعية الأخيرة المألوفة: "فَعِلُنْ، فَاعِلْ"، والجديدة: "فَاعِلَتُنْ، فَالَاتُنْ"، وقد استخدم التفعيلة المغيرة: "فَاعِلُ، فَاعِلْ، فَعِلُنْ" في أحشائها، بسيطرة التفعيلة المغيرة "فَاعِلُ"، وقد نوع في التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨) في السطر الواحد، كما في قوله:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
كل الأسماء الليبيه	٤	**فَاعِلْ**
والملك المقعدْ	٢	**فَالَاتُنْ**
المتكوم فوق غبار العرش المستوردْ	٦	**فَالَاتُنْ**
والوزراء المشدودون بأوتار الرشوه	٦	**فَالَاتُنْ**
والعلماء الصم البكم البرره	٥	**فَعِلُنْ**
والسحره	١	**فَاعِلَتُنْ**

---
(١) السابق: ص٣٥٦.
(٢) الأعمال الكاملة: ص٥١٨.
(٣) السابق: ص٦٤٢حتى ٦٤٤.

والقواد المتكئون على الأسطول السادس	٧	**فَاعِلْ**
والسفراء الضباط التجار الوكلاء الخبراء	٨	**فَاعِلْ**
كانوا ثقبًا	٢	**فَعِلُنْ**
تتسل منه الجرذان الأمريكية	٦	**فَاعِلْ**
والسلع الأميركية[١]	٣	**فَالَاتُنْ**

٥- النمط الذي ختمت نهاية سطوره بخمس تفعيلات جاء في ثماني قصائد وفي ثمانية أنماط، مثل النمط: "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَتُنْ، فَعِلَاتُنْ، فَالَاتُنْ" جاءت في قصيدة: "أعرف من أين"[٢]، كما في قوله:

	التفعيلة الأخيرة
يا شاعر شعبٍ، في شفتيه	**فَعِلَاتُنْ**
مرثاة ملغومه	**فَاعِلْ**
يا شبْريَّات تقطع في رئتين	**فَعِلَاتُنْ**
يا سرطانًا ينهش في كبدِ	**فَاعِلَتُنْ**
أعرف من أين،	**فَالَاتُنْ**
وجع المزمار البلدي	**فَاعِلَتُنْ**
أعرف.. أعرف!	**فَاعِلُنْ**

٦- النمط الذي ختمت نهاية سطوره بست تفعيلات جاءت منه خمس قصائد في أربعة أنماط، مثل النمط: "فَاعِلْ، فَعِلَانْ، فَالَانْ، فَالَاتُنْ، عِلَا، عِلَانْ" جاء في قصيدة "وقع خطى في دهليز الموت"[٣]، وهي من مقطعين، جاءت التفعيلة الأخيرة في المقطع الأول من: " فَعِلَانْ، فَالَانْ، فَالَاتُنْ" في قوله:

وقع خطىً في دهليز الموتِ
لغطٌ وصراخ
- **ويلمك.. آآخ!**
- **أُهربْ.. من هذا الباب**
- **أُدخلْ. أسرع في هذا السرداب**

---

(١) السابق: ص٦٤٢، ٦٤٣.

(٢) السابق: ص٤٤٤، ٤٤٥.

(٣) السابق: ص٤٦٧ حتى ٤٦٩.

ركض وشجارٌ في أقبية الموت

قتلى: سبعون

أسرى: تسعون

أكثر من تسعين جريح

الصمت الصمت

وفي المقطع الثاني جاءت التفعيلة الأخيرة من: " فَاعِلْ، عِلَا، عِلَانْ"، في قوله:

غاصَ في الليلِ..

وجهه طاقة الشمس للخلاص

وعلى حين غرةٍ

شهق الليل،

عندما غاص في صدره الرصاص

٧- النمط الذي ختمت نهاية سطوره بسبع تفعيلات جاءت منه سبع قصائد وفـــي ســـبعة أنماط، مثل النمط: "فَاعِلْ، فَعِلانْ، فَالَانْ، فَالَاتُنْ، فَاعِلَتانْ، فَعِلَاتانْ، فَالَاتانْ" جاء فـــي قصيدة "أعلنها"[1]، في قوله:

ما دام لي عيناي

ما دام لي شفتاي

ويداي!

ما دامت لي.. نفسي!

أعلنها في وجه الأعداء!..

أعلنها.. حربًا شعواء

باسم الأحرار الشرفاء

عمالًا.. طلابًا.. شعراء..

أعلنها.. وليشبع من خبز العار

الجوف الجبناء.. وأعداء الشمسِ

ما زالت لي.. نفسي..

وستبقى كلماتي خبزًا وسلاحًا.. في أيدي الثوار!!

---

(1) الأعمال الكاملة: ص١١٧، ١١٨.

٣- إيقاع تفعيلة الرجز "مُسْتَفْعِلُنْ":

نظم سميح القاسم إحدى وخمسين قصيدة على تفعيلة الرجز "مُسْتَفْعِلُنْ" بنسبة ٢٠,١٥٨% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ١٧,٦٤٧% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وقد جاءت في المرتبة الثالثة من حيث الاستخدام بعد الرمل والمتدارك، وجاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها: "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلْ، مُتَفْعِلُ"، وجاءت التفعيلة الأخيرة في سطور القصائد من: "مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلْ، مُسْتَفْعْ، مُسْتَفْعِلانْ، مُسْتَفْعِلاتُنْ، مُتَفْعِلانْ، مُتَفْعِلاتُنْ، مُتَفْعِلْ، مُتَفْعْ، مُسْتَفْ، مُسْتْ"، في إيقاع تفعيلة الرجز الأخيرة، من ثمانية وأربعين نمطًا للتفعيلة الأخيرة من أصل إحدى وخمسين قصيدة، وأهم هذه الأنماط:

١- النمط المألوف: "مُتَفْعِلْ" جاءت التفعيلة الأخيرة في نهاية سطور أربع قصائد وهي: "إذا لم، الموت في الوعي الكامل، أذكريني، جامي والموت"[١]، متتابعة، كما في قوله:

	التفعيلة الأخيرة	عدد التفعيلة
هشائشُ العشبِ على جبيني	**مُتَفْعِلْ**	**٣**
تاجٌ من العباده	**مُتَفْعِلْ**	**٢**
وحول عنقي		
شالُ برقوقٍ وياسمينُ[٢]	**مُتَفْعِلْ**	**٤**

فقد التزم الشاعر "مُتَفْعِلْ" في نهاية السطور الشعرية، واعتمد التنويع في عدد التفعيلة في السطور الشعرية فجاء السطر الأول من ثلاث تفعيلات، والسطر الثاني من تفعيلتين، والسطر الموسيقي "المدور" من أربع تفعيلات.

٢- النمط المألوف: "مُتَفْعِلْ، (مُسْتَفْعِلْ أو مُسْتَفْعْ)، (مُتَفْعِلْ أو مُتَفْعْ)" جاءت التفعيلة الأخيرة في نهاية سطور ثلاث قصائد وهي "أبناء حرب، المعراج الأرضي، مهرجان"[٣]، متنوعة ومزدوجة، كما في قوله:

	التفعيلة الأخيرة
في ليلةِ الزفافْ	**مُتَفْعِلْ أو مُتَفْعْ**

---

(١) السابق: بالترتيب ص(٣٧٦، ٤٠٦، ٥٢٥، ٦٠١).

(٢) السابق: ص٥٢٥.

(٣) السابق: بالترتيب ص(٣٧٩، ٤٣٥، ٤٨٣، ٤٨٥).

ساقوهُ للحربِ،	ـلـ
ومرّت.. خمسةٌ عجاف	مُتَفْعِلْ أو مُتَفْعْ
ويوم أن عاد على حمالةٍ حمراءَ	مُسْتَفْعِلْ أو مُسْتَفعْ
لاقاهُ في الميناءْ	مُسْتَفْعِلْ أو مُسْتَفْعْ
أبناؤه الثلاثه![1]	مُتَفْعِلْ

فإذا حركنا آخر حرف وشبعناه في آخر كلمة من السطور الشعرية، يكون النمط الأخير للسطور الشعرية السابقة، كالتالي: "مُتَفْعِلْ، مُتَفْعِلْ، مُسْتَفْعِلْ، مُسْتَفْعِلْ، مُتَفْعِلْ"، أما إذا سكنا آخر حرفٍ فإن النمط الأخير للتفعيلة يكون للسطور الشعرية، كالتالي: "مُتَفْعْ، مُتَفْعْ، مُسْتَفْعْ، مُسْتَفْعْ، مُتَفْعِلْ"، فقد جاءت التفعيلة المغيرة "مُتَفْعِلْ" متفردة في آخر سطر شعري ضابطة لتفعيلة الأحشاء، بخلاف السطور ذات التفعيلة الأخيرة المزدوجة، وبذلك جاءت ضابطة للإيقاع المتنوع لهذه الدفقة.

وقد جاءت ازدواجية التفعيلة الأخيرة في القصائد نتيجة عدم ضبط آخر حرف في آخر كلمة في السطر الشعري بين: "(مُسْتَفْعِلُنْ أو مُسْتَفْعِلْ)، (مُسْتَفْعِلْ أو مُسْتَفْعْ)، (مُتَفْعِلُنْ أو مُتَفْعِلْ)، (مُتَفْعِلُنْ أو مُتَفْعِلْ)، (مُسْتَفْعِلاتُنْ أو مُسْتَفْعِلانْ)، (مُتَفْعِلاتُنْ أو مُتَفْعِلانْ)، (مُسْتَفْ أو مُسْتْ)"، فإذا حركنا آخر حرفٍ من آخر كلمة في نهاية السطر الشعري وشبعناه كانت التفعيلة الأخيرة هي الأولى من الازدواجية السابقة، أما إذا سكنا أخر حرف من آخر كلمة في نهاية السطر الشعري تكون التفعيلة الأخيرة هي الثانية من الازدواجية السابقة، الضابطة للتفعيلات في السطر الشعري.

وتجد أن ازدواجية التفعيلة الأخيرة فيه تنويع موسيقي وإيقاعي، كما في قصيدة "ما زال" فعدد السطور الشعرية التي تحتوي تفعيلتين تساوي السطور التي تحتوي على ثلاث تفعيلات، مع تنوع الشكل الهندسي الناتج في القصيدة:

	عدد الوحدة	الوحدة الأخيرة
أعودُ في المساء..	٢	مُتَفْعْ أو مُتَفْعِلْ
لغرفةٍ في أفقر الأحياء	٣	مُسْتَفْعْ أومُسْتَفْعِلْ
أعودُ يا حبيبتي..	٢	مُتَفْعِلُنْ
مجرجرًا خطاي!	٢	مُتَفْعْ أو مُتَفْعِلْ

---

(1) السابق: ص٤٣٥.

مشدودًا إلى حقيبتي	**٣**	**مُتَفْــ**
.. من شدة الاعياء!	**٢**	**مُسْتَفْعْ أومُسْتَفْعِلْ**
وأوقظ الرادْيو بدونِ رغبةٍ	**٣**	**مُتَفْعِلُنْ**
وأمضغ الخبز، بلا اشتهاء	**٣**	**مُتَفْعْ أو مُتَفْعِلْ**
وأشرب القهوة في تقززٍ	**٣**	**مُتَفْعِلُنْ**
.. وأشتم الأحياء!(١)	**٢**	**مُتَفْعْ أو مُتَفْعِلْ**

في هذه القصيدة –ازدواجية التفعيلة الأخيرة– قابلية القراءة الإيقاعية للتفعيلة الأخيرة متعددة، وذلك لعدم ضبط آخر حرف في الكلمة الأخيرة في السطور الشعرية، فقد استخدم التفعيلة الأخيرة "مُتَفْعْ أو مُتَفْعِلْ"، و"مُسْتَفْعْ أو مُسْتَفْعِلْ" دون أن يخل ذلك بإيقاع القصيدة، بل في ذلك تنويع موسيقي وإيقاعي، وقد استخدم تغيرات للتفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" منتجًا تفعيلة مغيرة مبتكرة كتفعيلة أخيرة: "مُتَفْــ، مُتَفْعْ، مُسْتَفْعْ"، وقد افتتح الشاعر الإيقاع في القصيدة واختتمه بالتشكيل: "مُتَفْعِلُنْ (مُتَفْعْ أو مُتَفْعِلْ)" بوحدتين إيقاعيتين كرابط إيقاعي في التشكيل الافتتاحي، وضابط إيقاعي في التشكيل الختامي.

وقد أفاد سميح القاسم من الطاقة الناتجة من التغيرات في جعل قصائده تنبض حركة، وبما أتاحته التفعيلة السالمة من تغيرات في الأحشاء، كما في أحشاء قصيدة "لو" فاستخدم التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها: "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُ"، في قوله:

تحفز للمحةٍ.. لحركه
في قبضة قنبلة.. وقبضةٍ للمدفعِ الرشاشِ ╚
واصبعي.. تشنٌّجٌ ولهفة لضغطةٍ على الزنادِ(٢)

حرك سكونيات وصورة الوحدة الإيقاعية:

//٠//   //٠//٠   ////٠
مُتَعِلُنْ   مُتَفْعِلُنْ   مُتَفْعِلُ
/٠/٠//٠   /٠///٠   //٠//٠   /٠/٠//٠   //٠/ ╚
مُسْتَفْعِلُنْ   مُتَفْعِلُنْ   مُسْتَعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ   مُتَفْعِــ
/٠   //٠//٠   //٠//٠   //٠//٠   //٠//٠   //٠/٠

(١) السابق: ص٤٤٨.
(٢) السابق: ص١٢٥.

ـلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

القصيدة تموج بالحركة المتموجة السريعة، فقد تولد الإيقاع في هذه السطور من الحركة التلقائية المتداعية لحظة ولادة النص، من غير تدخل عقلي في استخراجها بهذا التشكيل الإيقاعي، فقد تولدت في الحشو عن الوحدة الإيقاعية السالمة "الأم" الوحدة المغيرة منها بحذف أحد السواكن الثاني والرابع أو الثاني والرابع معًا –باعتماد أن الوحدة المغيرة "مُتَعِلُنْ" تأتي في الحشو وكوحدة أخيرة–، أو قطع الساكن الأخير من الوحدة المغيرة "مُتَفْعِلُنْ" لتنتج وحدة متحررة من السكون في نهايتها "مُتَفْعِلُ" وهي وحدة مغيرة غير متداولة، ولكنا إذا اعتمدنا الوقف عند الكلمة الأولى من السطر الأول "تحفزَ" وأعطيناها عند إلقائنا وقفة تشبع الحركة الأخيرة فتصبح الوحدة الإيقاعية "مُتَفْعِلُنْ" وهي معتمدة في كتب العروض، وكذلك قطع الساكن الأخيرة من الوحدة السالمة وتسكين ما قبله وحذف الساكن الثاني فتكون الوحدة الإيقاعية الأخيرة "مُتَفْعِلْ"، فهي لم تسلم من التغير كذلك، بحذف أحد السواكن، هذه الحركة المسيطرة في هذه السطور جاءت من تكاثف المعنى مع الموسيقى فقد جاء الفعل الذي سيطر على حركة الأفكار في المقطع، باستدعاء الفعل الماضي "تحفزّ" إلى النص ليمارس فعله وحركته المنتظرة في المستقبل الذي استدعى الأسماء التالية: "لمحة، لحركة، للمدفع، لضغطة" مسبوقة بلام جاءت لتؤكد الصراع الداخلي الذي تفجر كانفجار حرف القاف في السطر الثاني بكلماته، وهذا الفعل الذي تنبأ بالصراع مارس الحركة الناتجة عنه في السطور السابقة، فهو ينحاز بظله المتحفز المترقب في السطرين التاليين للسطور السابقة، في قوله:

لموسمٍ.. من بعدهِ مواسم الحصادِ

من بعدهِ .. شقشقةُ الفراخ في العشاشِ!(١)

إلى المستقبل الذي يطمح إليه الشاعر، أو النتيجة المرتقبة من هذا الصراع، فالفعل" تحفزّ "يستدعي كلمة" لموسمٍ.." و"موسم الحصاد" وهذا الاستدعاء يؤكد الانتصار في هذا الصراع لأن الحصاد لن يكون إلا بعد التمكن من الأرض، ويتعجب الشاعر للسلام الذي يراه الشاعر نهاية حتمية للصراع الذي يراه في "شقشقة الفراخ في العشاشِ!"، هذه هي الحركة المسيطرة في هذه السطور، صورة للفعل البشري لحظة الذروة والتوتر المحفز في محاولة التمسك بالحياة من أجل البقاء.

وقد اعتمد سميح القاسم التقاء الساكنين نهايةً لسطوره الشعرية، كما في قوله:

دوريةُ البوليس لا تنامْ

---

(١) نفسه.

ما فتئتْ تبحر في مستنقعِ الظلامْ
تجوس كل قريةٍ.. تطرق كلَّ بابْ
وتنكت العتمة في الأزقةِ السوداءْ
من غيظها.. تكاد أن تقلّب الجيوبْ
لعابرٍ.. كان لدى أصحابْ![1]

٤- إيقاع تفعيلة الكامل "مُتَفَاعِلُنْ":

نظم سميح القاسم ستاً وعشرين قصيدة على تفعيلة الكامل "مُتَفَاعِلُنْ" بنسبة ١٠,٢٧٦% لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٨,٩٩٦% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، تأتي بالمرتبة الرابعة من حيث ما نظم، وجاءت الأحشاء من التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتْفَاعِلُنْ" في جميع القصائد، وجعل لكل قصيدة هندسة خاصة بها، وقد جاءت التفعيلة الأخيرة الضابطة لإيقاع السطور الشعرية في ثمانية عشر نمطاً إيقاعيًا من: "(مُتَفَاعِلُنْ ///٠//٠)، (مُتْفَاعِلُنْ /٠/٠//٠)، (مُتَفَاعِلَان ///٠//٠٠)، (مُتْفَاعِلَان /٠/٠//٠٠)، (مُتَفَاعِلَاتُنْ ///٠//٠/٠)، (مُتْفَاعِلَاتُنْ /٠/٠//٠/٠)، (مُتَفَا ///٠)، (مُتْفَا /٠/٠)، (فاعلانْ /٠//٠٠)" وجاءت الأنماط متنوعة من: "تفعيلة، وتفعيلتين، وأربع تفعيلات، وست تفعيلات، وسبع تفعيلات"، في نهاية سطور القصائد، وقد جاء نمطان من ثماني عشرة قصيدة وهما:

- الأسطر الشعرية التي تنتهي بالتفعيلة الأخيرة: "مُتَفَاعِلَاتُنْ، مُتْفَاعِلَاتُنْ" جاء في ثماني قصائد.

- الأسطر الشعرية التي تنتهي بالتفعيلة الأخيرة: "مُتَفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلَان، مُتْفَاعِلَان، مُتَفَاعِلَاتُنْ، مُتْفَاعِلَاتُنْ" جاء في عشر قصائد.

وأهم الظواهر الإيقاعية التي جاءت في القصائد، كالتالي:

اعتمد تنوع أعداد التفعيلة في السطور الشعرية، بحسب الدفقة الشعورية وما تتطلب من قصر السطر الشعري أو طوله، تجد هذا التنوع في جميع القصائد، في عدد ورود التفعيلة في السطور الشعرية، المتتالية، بحسب الهندسة التي ارتضاها الشاعر لكل قصيدة، وتنوع

---

(١) السابق: ص٤٩.

التفعيلة في السطر الشعري له بعد إيقاعي فقد اعتمد الشاعر في الإيقاع العام لقصيدة "أطفال ١٩٤٨م" على تكرار التفعيلة في السطر الشعري أربع مرات، التزم ذلك، إلا في السطور التالية:

	عدد التفعيلة
يا اخوتي!	١
آباؤنا لم يغرسوا غير الأساطير السقيمة	٤
واليتمَ.. والرؤيا العقيمة[١]	٣

كأنه يبرز التشتت والإحباط والعقم في هذه الدفقة الشعرية، فالحزن في المقطع ينبع من التردد الصوتي للمقطع (س، م، ة/ه) في نهاية السطرين الثاني والثالث، وسيطرة حرف السين في السطر الثاني، وليس من عدد التفعيلات المتنوعة في السطر الشعري الذي أضفى بطئًا على النص، ليؤكد أجواء الحزن، نتيجة المعاناة التي وجدنا فيها في نكبة (١٩٤٨م)، وتفاقم الإحباط الذي ولد العقم في الرؤيا تجاه مستقبل فلسطين.

اعتمد السطر الشعري المكتفي في الموسيقى والمعنى، الذي جاء مميزًا لإيقاع كل قصيدة ورد فيها، كما في قوله:

غنيت مرتجلًا على هذى الربابة، ألف عام![٢]
وجهي نقيٌّ مثل غيمة[٣]
أشجار قلبي عسّلتْ فيها ثمار الفاجعة[٤]

وقد جاءت قصيدة من سطر شعري واحد، من تكرار التفعيلة السالمة والمغيرة، معتمدًا على الإيقاع المتراكم من معنى العنوان في قصيدة "ضيق":

لمحاكم التفتيش أشكو![٥]

وقد استعان الشاعر بالتداخل بأنواعه "بطريقة لم تكن معروفة في الشعر العمودي، وذلك بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كثيرة منها"[١]، ليبرز جمالية الإيقاع،

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٣٠.
(٢) السابق: ص٢٨٨.
(٣) السابق: ص٣٦٤.
(٤) السابق: ص٥٤١.
(٥) السابق: ص٥٤٤.

فقد تداخلت التفعيلة بين سطرين "التدوير" لتنتج سطورًا موسيقية "مدورة" كتبت على سطرين وثلاثة وأربعة وخمسة سطور، متنوعة في عدد التفعيلة في كل سطرٍ موسيقي، كما في هذه السطور الأربعة التي تعبر عن سطر موسيقي "مدور" من ثماني تفعيلات:

ويداي خلف الظهر يا وطني ╚
مقيدتان، ╚
والأوتارُ يا وطني مصادرةٌ ╚
ولكني أغني[٢]

اعتمد الشاعر ظاهرة التدوير بين السطور في بنائه قصيدة "قصة المدينة" و"في العواصف"، فقد اعتمد سطرين متداخلين ليكونا سطرًا موسيقيًا واحدًا، في قصيدة "قصة المدينة" فهي كتبت على ثمانية سطور، ونتيجة التداخل فهي تتكون من أربعة سطور موسيقية فقط، وقد بنى منظومته على ذلك:

كانت هناك مدينة زرقاء ╚
تحلم بالأجانب
.....الخ.[٣]

واعتمد النوع الثاني من التداخل –التضمين– الدلالي ليبرز تلاحم السطور الشعرية، في قوله:

إني أحسُ دبيبهم
في جبهتي إني أحسُ دبيبهم..
يدوي، وفي مجرى الدماء![٤]

وكثيرا ما يأتي التداخل التركيبي، والموسيقي معًا، في قوله:

أنا لم أزلْ في وجهك المجدورِ ╚
يا نار الأعاجمْ

---

(١) ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي: عبد الهادي عبد الله عطية، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، كفر الدوار– الحدائق، ٢٠٠٢م: ص١٩٨.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٤٠١.

(٣) السابق: ص٤٨١.

(٤) السابق: ص١٩٣.

شعبًا يدافعُ عن حشاشتِه وتاريخًا يقاومْ!![1]

فقد أفاد الشاعر من التداخل الموسيقى في السطر الأول والثاني منتجًا سطرًا موسيقيًا، تداخل بالتركيب مع السطر الشعري الأخير، –التمازج الموسيقي من السطرين الموسيقي والشعري– أنتج إيقاعًا لدفقة كتبت على ثلاثة سطور، وقد استخدم السكون العارض في نهاية كلمة "الأعاجمْ" و"يقاومْ" ليضبط به التفعيلة الأخيرة في السطرين، ويؤكد الدفقة الموسيقية والإيقاع المتناسق من تعدد وتنوع تفعيلة الكامل.

وقد استغل التدوير وتوزيعه على سطورٍ متعددة ليكون جملة موسيقية كتبت على خمسة سطور، في قوله:

التفعيلة الأخيرة

ستون ألفًا بين مليونٍ.. ╚
وماذا؟ ╚
نحنُ أهلُ السيفِ ╚
ملقى الضيفِ ╚
مأوى الجارِ.. إن جارَ الزمانُ![2] **مُتْفَاعِلاتُنْ**

فقد أنتج هذا التداخل من التفعيلة المتداخلة بين السطور الشعرية جملةً موسيقية تتكون من ثماني وحدات إيقاعية مغيرة، تقرأ على نفسٍ شعري واحد، وذلك ما يؤكد أن الدفقة الشعورية متوحدة مع الذكريات، التي تحتاج منا إلى تذكرها بسرعة، لملاحقتها في الذاكرة، في محاولة رصدها قبل أن تتلاشى وإن كانت قريبة.

وقد استخدم تداخلًا آخر في قصيدة "انتظرني" يوهم القارئ عدم تداخل الكلمة، كما في قوله:

وطن العواصفِ والصواعقِ والليالي
البارده[3]

كل سطر قائم بذاته من الناحية الموسيقية، فإن قرأنا كلَّ سطرٍ على حدة، السطر الأول كما هو ووقفنا عند كلمة "الليالي" –فذلك لا بأس به–، لأنها وقفة تنتهي بوحدة إيقاعية مرفلة،

(1) السابق: ص٤٨١.
(2) السابق: ص٣٥٢.
(3) السابق: ص٤٠٢.

وإذا قرانا "الباردة" سطرًا فهي وحدة إيقاعية موسيقية قائمة بذاتها، تضبط الإيقاع الموسيقي حينها، فكتابة هذه السطور على هذا الشكل صحيح، ولكننا لا نحتاج لهذه الوقفة الطويلة لأنها تعيق المعنى، فالقراءة عليها أن تكون على نفس واحد، وأن نجمع بين السطرين وقراءتهما سطرًا واحدًا، وبذلك يكون التداخل الموسيقي حاصلًا، ويجب كتابتهما في سطرٍ واحد، أو كما يلي:

وطن العواصفِ والصواعقِ والليالي الـــ ـبارده

٥- إيقاع تفعيلة الوافر "مُفَاعَلَتُنْ":

نظم سميح القاسم سبع عشرة قصيدة على تفعيلة الوافر "مُفَاعَلَتُنْ" بنسبة ٦,٧١٩% لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٥,٨٨٢% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وجاءت الأحشاء من التفعيلة السالمة "مُفَاعَلَتُنْ" والمغيرة منها "مُفَاعَلْتُنْ، مُفَاعَلَتُ، فَاعَلَتُنْ" في جميع القصائد، وجعل لكل قصيدة هندسة خاصة بها، وقد جاءت التفعيلة الأخيرة الضابطة لإيقاع السطور الشعرية في أحد عشر نمطًا من: "مُفَاعَلَتُنْ، مُفَاعَلْتُنْ، مُفَاعَلَتَانْ، مُفَاعَلْتَانْ، فَاعَلْتُنْ، فَالَانْ، فَاعَلْتَانْ، مُفَاعَلَتْ" وجاءت الأنماط متنوعة من: "تفعيلة، وتفعيلتين، وثلاث، وأربع وخمس تفعيلات"، في نهاية سطور القصائد، وأهم الظواهر الإيقاعية في القصائد:

في قصيدة "الحاصد الأول" جاءت التفعيلة الإيقاعية السالمة "مُفَاعَلَتُنْ" في نهاية السطر قبل الأخير من القصيدة، ولكن السطر تداخل مع السطر الذي يليه –والذي قبله– بالمعنى، لذلك قد اعتمدنا التفعيلة الأخيرة "مُفَاعَلْتُنْ" الناتجة من الدفقة الشعرية التي تتكون من ثلاثة سطور متداخلة في المعنى، لتكون التفعيلة الأخيرة "مُفَاعَلْتُنْ" ضابطة للأحشاء وللدفقة الشعرية، لذلك جعلنا هذه القصيدة ضمن إيقاع التفعيلة الأخيرة "مُفَاعَلْتُنْ":

أنا شعبي،
يدٌ للسلمِ أبسطها..
وأقبضُ في يدٍ نعشا!(١)

---

(١) السابق: ص١٩٠.

وارتكزت الخاتمة الإيقاعية في نهاية قصيدة "صقر قريش" على الدفقة الشعرية في قوله:

ونفسي- رغم دهر البين
رغم الريح والمنفى
ورغم مرارة التشريد،
تدرك.. تدرك الدربا!(١)

يلاحظ استخدام التفعيلة السالمة "مُفَاعَلَتُنْ" فاتحة موسيقية في بداية سطور قصيدة "الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة":

وفاجأ بضعَ أزهارٍ،
مبعثرةً على صدرٍ(٢)

ولكن الشاعر لم يكتفِ بتداخل للتفعيلة الإيقاعية فقط، وتداخل المعنى في السطر الموسيقي والشعري أيضًا، بل بهما أنتجت الدفقة الموسيقية الشعرية، التي تتكون من سطرين موسيقيين من تفعيلتين وأربع بالترتيب:

		عدد الوحدة
وماذا؟	⅃	
حين، في وطني		٢
يموتُ بجوعهِ الدوريُّ	⅃	
منفيًا، بلا كفنِ!(٣)		٤

تفردت قصيدة "الميلاد" بالتفعيلة المغيرة "مُفَاعَلْتُ، فَاعَلْتُنْ" في أحشائها في السطر الشعري والموسيقي:

١- السطر الشعري، يتكون من ثلاث تفعيلات إيقاعية:

ولا جنديُّنا المجهول في حطينْ(٤) **مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتَانْ**

(١) الأعمال الكاملة: ص١٢٠.
(٢) السابق: ص٢٨٠.
(٣) السابق: ص١٥٤.
(٤) السابق: ص٥٦٣، ٥٦٤.

٢- السطر الموسيقي يتكون من أربع تفعيلات إيقاعية:

ونـاداني فراخي الزغبُ..   مُفَاعَلْتُنْ   مُفَاعَلْتُن   مُــ

ــ لا ماءَ، ولا شجرُ[(١)]   فَاعَلْتُنْ   مُفَاعَلَتُنْ

أما قصيدة "لمن أعطيك؟" فقد خلت من السطور الموسيقية الناتجة من التفعيلة الإيقاعيـة المتداخلة، ولكن القصيدة اعتمدت بخلاف سابقاتها على إيقاع الجملة الشعرية بدفقاتها الشعرية، المتداخلة في المعنى المرتكزة على كلمة "أتذكر":

أتذكر رنّة الجرسِ
وعهد الكْتبِ والزملاء.. والحلوه
يجيء بثوبها الكاكي.. بلا حرسِ!
أتذكر حصة التاريخ.. والأستاذ يشتبهُ
فينهانا بإصبعه،
عن اللفتات والبسمات..
ويزجرنا: كفى انتبهوا..
كفى.. انتبهوا!

فالدفقة الشعرية السابقة تعبر عن جملتين شعريتين الأولى من ثلاثة سطور شعرية بثماني تفعيلات إيقاعية بدأت بكلمة "أتذكر" وانتهت بكلمة "حرسِ!"، والجملة الشعرية الثانيـة تعبـر عنها باقي السطور الشعرية بإحدى عشرة تفعيلة إيقاعية.

ولكن هناك ملاحظة إيقاعية حيث استخدم سميح القاسم النقط (...) كوقفة ختامية داخـل السطر مما جعلنا نشبع الحركة بنهاية الكلمة ليستقيم الوزن:

لبضع دقائقَ... أحظى بصحبتها[(٢)]   //٠///٠ //٠ /٠/٠ //٠///٠

وكذلك استخدم النقط في قصيدة "الميلاد":

لآخر مرة في العمرِ.. نصب الرمسْ[(٣)]

---

(١) السابق: ص١٦٧.

(٢) السابق: ص٢٠٦.

(٣) السابق: ص١٦٨.

في هذا السطر يجوز عدم إشباع الحركة الأخيرة من كلمـــة "العمـــرِ"، فتكـــون التفعيلـــة "مُفَاعَلْتُ" وهي جائزة في الحشو، أما إعطاء الوتد وقفة نتيجة إشباع الحركة الأخيرة حرفًـــا، في كلمة "دقائقَ" هذا يجعل من النقط ضابطًا إيقاعيًا للتفعيلة الإيقاعية، ووقفة لازمـــة ليـــشبع الحركة الأخيرة حرفًا ليستقيم الوزن، وإلا كان خلل.

ومن الظواهر البارزة اعتماد التفعيلة الإيقاعية كلمة، لتكون إيقاع الـــسطر فـــي قـــصيدة "عزيزي إيفان ألسبييفتش أكتوبر":

	التفعيلة الإيقاعية
هجوتُ	**مُفَاعَلْ**
ناديتُ	**فَاعِلْتُنْ**
دعوتُ[1]	**مُفَاعَلْ**

وقد نوع الشاعر في مناطق تدخل التفعيلة الإيقاعية للسطر الموسيقي "المدور"، فقد جـــاء جزء من التفعيلة: "مُـــــ، مُفَا، مُفَاعَـــ، مُفَاعَلْـــ" في نهاية السطر الأول، وبقية التفعيلـــة فـــي بداية السطر الثاني، كالتالي: "ـــفَاعَلْتُنْ، عَلَتُنْ، ـــلَتُنْ، ـــتُنْ" بالترتيب، فقد أفاد مـــن جميـــع مناطق التداخل الموسيقي المتاحة للتفعيلة، مما أثرى النسق الإيقاعي للسطر الموسيقي وذلك بحسب الدفقة الموسيقية لكل قصيدة، وأفاد من موقع التفعيلة بالنسبة لمثيلاتها في تداخله ممـــا أثرى الفاعلية الإيقاعية للسطر الموسيقي "المدور"، بعدم توقع مناطق التداخل بالنسبة للتفعيلـــة وبالنسبة لموقعها لباقي التفعيلات في السطر، بتفعيلاته المتعددة، فقد أفاد الشاعر في قـــصيدة "عزيزي إيفان ألسبييفتش أكتوبر" من مناطق التداخل المتاحة للتفعيلة، ليكون السطر الموسيقي "المدور" الذي كتب على سطرين من أربع تفعيلات إيقاعية، كما في قوله:

هجوت الشوك	**مُـــ**
يغتالُ الزنابقَ في بساتيني[2]	**ـــفَاعَلْتُنْ**
من الهندِ الشقية جاءني	**مُفَا**
من مصر من لبنان[3]	**عَلْتُنْ**

---

(1) السابق: ص٣٢٨.

(2) السابق: ص٣٢٨.

(3) السابق: ص٣٢٩.

وعن قصر الشتاءِ،	مُفَاعَــ
وعن صراعِ الجوعِ والأجيالْ[1]	ــلَتُنْ

٦- إيقاع تفعيلة المتقارب "فَعُولُنْ":

لقد نظم سميح القاسم على تفعيلة المتقارب ست قصائد بنسبة ٢,٣٧١% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٢,٠٧٦% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وقد اعتمد الإيقاع في القصائد على تكرار التفعيلة "فَعُولُنْ" في السطر الشعري والموسيقي، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ"، والمغيرة منها "فَعُولُ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة عن: "فَعُولُنْ، فَعُولْ، فَعُو"، في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصائد في نمطين بهندسة متنوعة من أصل ست قصائد، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، واعتمد السكون في نهاية سطور قصائده، كضابط إيقاعي للتفعيلة الإيقاعية الأخيرة، ومن الأنماط الإيقاعية للتفعيلة الأخيرة المألوفة في قصائده:

- النمط الأول: (فَعُولُنْ، فَعُو)، في خمس قصائد وهي: "تناديك، مكافأة..، لا تحرميني، حوار مع شمس أريحا، عودة المراثي"[2]، وقد استخدم التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة منها "فَعُولُ"، في حشو معظم القصيدة، كما ناوب بين التفعيلة السالمة والتفعيلة المغيرة "فعو" في نهاية السطور الشعرية، كما في قصيدة "عودة المراثي":

	عدد الوحدة	الوحدة الأخيرة
أعدتُ جميع المراثي القديمةْ	٤	فَعُولُنْ
إلى ربِّها نادمةْ	٣	فَعُو
ويوم اكتشفت الجريمةْ	٣	فَعُولُنْ
وجدت المراثي على جبهتي غائمةْ..[3]	٥	فَعُو

فقد استخدم الشاعر التفعيلة الإيقاعية السالمة "فعولن" واعتمد عليها في الحشو، وكذلك استخدم التفعيلة المغيرة "فعولُ" مرةً واحدة في بداية السطر الأول من القصيدة، جاءت لتسرع من الإيقاع الموسيقي بحذف ساكن التفعيلة الإيقاعية السالمة الأخير، وناوب بين التفعيلة السالمة "فعولن" والمغيرة "فعو" في نهاية سطوره الشعرية، ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في

---

(١) السابق: ص٢٢٦.

(٢) السابق: بالترتيب ص(١٩٩، ٣٩٤، ٥٢٤، ٥٩٦، ٦١٠).

(٣) السابق: ص٦١٠.

كلِّ سطرٍ شعري، مما أضفى نمطًا إيقاعيًا متميزًا لهذه القصيدة، وأخرجها من الرتابة الإيقاعية بتنوع التفعيلة الإيقاعية في الحشو والتفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية.

أما قصيدة "لا تحرميني" فقد استخدم التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" فقط في حشو السطور الشعرية، ولم يعتمد الشاعر التداخل الموسيقي للتفعيلة الإيقاعية، ولكنه استعان بتداخل المعنى "التضمين"، وقد نوع في استخدامه للتفعيلة الإيقاعية في السطور الشعرية:

	عدد التفعيلة	**التفعيلة الأخيرة**
إذا صرتُ كفؤًا	٢	**فَعُولُنْ**
لأن تسكبي دمعة واحده	٤	**فَعُو**
على جثّتي العائده	٣	**فَعُو**
فلا توصدي باب سرّكْ	٣	**فَعُولُنْ**
ولا تحرمي زوجكِ الحُبَّ والمائده	٥	**فَعُو**
وحلمًا قصيرًا على دفءِ صدركْ	٤	**فَعُولُنْ**
أنا الرحلة الخالده	٣	**فَعُو**
أنا العودة الخالده	٣	**فَعُو**
فلا تحرميني..(١)	٢	**فَعُولُنْ**

ولم يستخدم التداخل الموسيقي للتفعيلة الإيقاعية في القصائد، إلا في قصيدة "تناديك" استفاد من التداخل الموسيقي والمعنى كما في قوله:

بدونِ قرارٍ
وبعض شراعٍ يحشرجُ في اللجِّ:
أينَ الفرارُ؟!(٢)

– النمط الثاني: (فَعُولُنْ، فَعُولْ، فَعُو)، في قصيدة: "رماد"(٣)، جاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والتفعيلةالمغيرة "فَعُولُ" وقد نوع سميح القاسم في عدد التفعيلة الإيقاعية وجاءت: (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧) في السطر الشعري بالترتيب، كما في قوله:

عدد التفعيلة التفعيلة الأخيرة

(١) الأعمال الكاملة: ص٥٢٤.
(٢) السابق: ص١٩٩.
(٣) السابق: ص٧٩، ٨٠.

ألا تشعرينْ؟	٢	فَعُولْ
بأنا فقدنا الكثيرْ	٣	فَعُولْ
وصار كلامًا هوانا الكثيرْ[١]	٤	فَعُولْ
ولا أمنيات.. ولا همسات مثيره!	٥	فَعُولُنْ
وأن جواباتنا أصبحت لفتات بعيده	٦	فَعُولُنْ
كعبءٍ ثقيل.. نخلّص منه كواهلنا المتعبه[٢]	٧	فَعُو

فقد اعتمد إيقاع القصيدة على الجملة الشعرية المتداخلة السطور في المعنى، فقد جاءت السطور الثلاثة الأولى دفقة شعرية نتيجة التداخل الناتج من المعنى، وجاء البياض وقفةً ليريحنا من وطأة الكلمات الحزينة على النفس ويمهد للدفقة الشعرية الثانية المتعبة، وبتداخل الدفقتين في المعنى نتجت الجملة الشعرية التي تحتوي الإيقاع، فقد أضفى الإحباط النفسي مع الأثر الموسيقي والإيقاعي المتراكم حالة من التعب والعبء الثقيل الذي على قلوبنا، نتمنى أن نزيحه ولكننا لا نستطيع أن نتخلص منه أو نبعده "عن كواهلنا المتعبة".

ثانيًا- البحور الممزوجة:

تعتمد على تكرار أكثر من تفعيلة في السطر الواحد في إيقاع شعر التفعيلة بحيث يقوم "على تنويع التفعيلة في السطر الشعري أو في القصيدة، وهنا يستعين الشاعر ببعض البحور الممزوجة، فيستخدم في القصيدة تفعيلتين، تتكرر إحداهما في "حشو" كل سطرٍ عددًا من المرات، وتصبح الثانية بمنزلة الضرب -التفعيلة الأخيرة-، له، وهكذا إلى نهاية القصيدة"[٣] وقد تتكرر التفعيلتان في الأحشاء واعتماد إحدى التفعيلتين كوحدة أخيرة، أو الاثنتين معًا، وقد استخدم سميح القاسم أربعة بحور ممزوجة معتمدًا على إيقاع تفعيلتي هذه البحور، وهي:

١- إيقاع تفعيلتي السريع "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ":

يعتمد إيقاع نمط السريع في شعر التفعيلة على تكرار التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ" في أحشاء القصيدة، والتفعيلة الأخيرة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها في نهاية

(١) السابق: ص٧٩.

(٢) السابق: ص٨٠.

(٣) موسيقا الشعر العربي: ص٢١٣.

السطور ضابطة للإيقاع المندفع من أحشائها الإيقاعية، فالسريع "من حيث إيقاعه واضح بفضل اطراد مستفعلن –في الحشو–، كما أنه متنوع بفضل فاعلن التي تتنوع كثيرًا بفعل –التغيرات– (..) وهي ضابط الإيقاع الذي يبدو سريعًا في الحشو"(١) بسبب التغيرات الحاصلة للتفعيلة فالشاعر المجيد "بفطرته المرهفة –يعرف– أنها تؤلف وحدات نغمية تشكيل إيقاعًا يرتاح إليه ويرضيه انسجامه، لأنها تحقق شرطًا أساسيًا من شروط الانسجام الإيقاعي"(٢) في القصائد التي تعتمد تكرار التفعيلة الإيقاعية للسريع.

وقد نظم سميح القاسم تسع قصائد على اطراد تفعيلتي السريع بنسبة ٣,٥٥٧% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٣,١١٤% بالنسبة لقصائد الأعمال الكاملة (المجلد الأول)، وقد جاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة عن: "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَانْ، فَالَانْ" في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصائد في خمسة أنماط بهندسة متنوعة من أصل تسع قصائد، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، كالتالي:

النمط الأول جاءت فيه التفعيلة ضابطة لنهاية السطور الشعرية مرة واحدة، وجاءت منه ثلاث قصائد في ثلاثة أنماط، هي: "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَانْ"، وقد اعتمد الشاعر في قصيدة "أوراق اعتماد" السكون العارض نهاية للسطور الشعرية، وجاء سطرٌ متداخلٌ في الموسيقى، كالتالي:

فانتظري، ـلـ

يومًا على الرابية(٣)

فالسطر الأول والثاني يمثلان السطر الموسيقي المتداخل من الناحية الإيقاعية، وذلك لأنهما متداخلان في الموسيقى التي تنتج سطر السريع باطراد التفعيلتين "مُسْتَفْعِلُنْ" و"فَاعِلُنْ"، فقد جاء السطر الأول بتفعيلة واحدة "مُسْتَفْعِلُنْ" فهو احتاج إلى استكمال الموسيقى لإيقاع سطر السريع، من تداخله بالسطر الثاني الذي يتكون من التشكيل: "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ"، فجاءت التفعيلة الأولى حشوًا، والثانية كضابط إيقاعي ونهاية لسطر السريع، وهذا ما يؤكده تداخل المعنى فالانتظار يحتاج إلى زمن "يومًا" كحدٍ أقصى ليكون فعليًا، فقد تعمد تقسيم السطر الموسيقي

---

(١) العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية): ص٥٣.

(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص٧٥.

(٣) الأعمال الكاملة: ص٥٧٧.

بوقفته (الفاصلة) الدلالية، وصورته المنشورة على سطرين، ليبرز القيمة الإيقاعية والدلالية للسطر، عن باقي السطور الشعرية في القصيدة.

أما قصيدة "ألخيبة": فقد استخدم الشاعر "فَاعِلُنْ" كرابطٍ إيقاعي في أحشائها، والمغيرة "فَاعِلَانْ" كضابطٍ ختامي لنهاية السطر الشعري والموسيقي:

وقفتُ في الدَّورِ ╘

لكي أشتري خبزًا لأطفالي، ╘

ومرت سنين..

وحين صار الدور لي، ╘

قلبوا ما في يدي من عملةٍ ╘

ساخرين:

تبدلتْ عِملتنا يا حزين!(١)

فقد اعتمدت القصيدة على سطرين موسيقيين "مدورين" وثالث شعري، نتج السطر الموسيقي الأول من تداخل للتفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ"، واستخدم الوحدة الإيقاعية "فَاعِلُن" في حشو السطر الثاني كرابط إيقاعي، لينتج سطرًا موسيقيًا من ثلاثة سطور من ست تفعيلات، والسطر الموسيقي الآخر ناتج من التداخل الإيقاعي لموسيقى السطر الشعري لثلاثة سطور، وكذلك تداخل في المعنى، وقد اعتمد التفعيلة "فَاعِلُنْ" كرابطٍ إيقاعي، لينتج سطرًا موسيقيًا من ست تفعيلات كتبت على ثلاثة سطور، أما السطر الشعري الأخير يتكون من ثلاث تفعيلات، وجاءت التفعيلة المألوفة "فَاعِلَانْ" ضابطًا إيقاعيًا للسطرين الموسيقيين والسطر الشعري معًا.

النمط الثاني جاءت فيه التفعيلة مرتين في نهاية السطر الشعري، وجاءت منه ست قصائد في ثلاثة أنماط إيقاعية متنوعة وهي: "(فَاعِلُنْ، فَاعِلَانْ)، (فَاعِلُنْ، فَاعِلْ)، (فَاعِلْ، فَالَانْ)"، وقد جاء النمط الأول من أربع قصائد وهي: "الرعب، بعث، مع سبق الإصرار، صفقة"(٢)، على النمط الإيقاعي للتفعيلة الأخيرة المألوفة: "فَاعِلُن، فَاعِلَانْ"، وقد التزم في القصائد التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" وسيطرت المغيرة منها: "مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ"، في أحشاء السطور الشعرية –الشعرية والموسيقية في منظومتي "صفقة وبعث"–،وقد التزم في السطر ثلاث تفعيلات في قصيدتين: "الموت مع سبق الإصرار، صفقة"، وقد نوع في التفعيلة الأخيرة

---

(١) السابق: ص٤٩٦.

(٢) السابق: بالترتيب ص(٤١٩، ٤٨٢، ٤٨٩، ٥٩٩).

وتفردت قصيدة "صفقة" عن سابقاتها بسطرين تجمعهما تفعيلة واحدة أظهرت سطرًا موسيقيًا افتتاحيًا لإيقاع القصيدة، وباقي السطور جاءت سطورًا شعرية من ثلاث تفعيلات لكل سطر:

في البدءِ ᒪ

قال السيد المحترم:

سأشتري صوتك هذا.. بكم؟

قلتُ: بشبرٍ واحد من بلادْ(١)

وقد نوع سميح القاسم في عدد التفعيلات الإيقاعية –تفعيلتين أو ثلاث– في أحشاء قصيدة "الرعب":

حين تغيبُ الشمسُ. قالوا. أغيب

في حجرةٍ من وطنْ!(٢)

نوع في عدد التفعيلة الإيقاعية "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها في الأحشاء، فقد جاءت مرة واحدة ومرتين في السطر الشعري، واعتمد في نهاية السطور التفعيلة الإيقاعية المألوفة، السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَاعِلَانْ" في نهاية السطور.

واعتمد التداخل الموسيقي لإيقاع تفعيلة السطر الشعري للسريع في قصيدة "بعث":

تخبر عني جثتي، ᒪ

أن يكونْ(٣)

فقد جاء السطر الأول ينتهي بتفعيلة "مسْتَفْعِلُنْ" المختصة بالأحشاء، فهو لم ينتهِ موسيقيًا بل يحتاج للوحدة الضابطة في السطر التالي له "فاعلانْ" وبذلك يكتفي السطر موسيقيًا بذاته، باعتماد السطرين سطرًا موسيقيًا.

واعتمد التداخل الموسيقي للتفعيلة "التدوير" بين سطرين لينتج سطرًا موسيقيًا:

من ريشها الدامي، ᒪ

جناح الوطنْ(٤)

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٥٩٩.

(٢) السابق: ص٤١٩.

(٣) السابق: ص٤٨٢.

(٤) السابق: ص٤٨٢.

فقد انتهى السطر الأول بـ "مُسْتَفْـ" بجزءٍ من التفعيلة الإيقاعية "مستَفْعِلُنْ" التي تستخدم في الأحشاء فقط، وجاء باقي التفعيلة في السطر الذي يليها مكملًا إياها "ـعِلُنْ"، وانتهى السطر الموسيقي بالتفعيلة الأخيرة "فَاعِلُنْ" الضابطة لإيقاع السطر، وجاءت الفاصلة كرابط إيقاعي وليست لوقفة دلالية، هذا ما يؤكده تداخل المعنى في التركيب النحوي للجملة، والتداخل الموسيقي.

وقد التزم الشاعر في قصيدة "متى؟"، تفعيلة إيقاعية واحدة في الأحشاء وناوب بين التفعيلة الأخيرة المألوفة "فَاعِلْ" والجديدة نتيجة السكون "فَالَانْ" في نهاية السطور الشعرية:

	الوحدة الأخيرة
حين تميلُ الشمسْ	**فَالَانْ**
مكسورةُ الظهرِ	**فَاعِلْ**
أقولُ: كُنَّا أمسْ	**فَالَانْ**
في أوّلِ الدهرِ(١)	**فَاعِلْ**

لقد نوع الشاعر في تفعيلة الأحشاء، فجاءت التفعيلة السالمة "مستَفْعِلُنْ" في السطور التي تضبطها التفعيلة الأخيرة "فَاعِلْ"، وجاءت التفعيلة المغيرة "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ" في السطور التي تضبطها التفعيلة الأخيرة "فَالَانْ"، وبذلك قد وازن في السواكن –السكتة– في كل سطر ولكنه وزعها بطرق متمايزة في السطور التي تحتوي التفعيلة المغيرة، فقد جاءت تفعيلة الحشو في السطر الأول مغيرة "مُسْتَعِلُنْ" –حذف الساكن الرابع–، وكذلك السطر الثالث جاءت التفعيلة المغيرة "مُتَفْعِلُنْ" –حذف الساكن الثاني– في الحشو، وقد عوض هذا النقص بالساكن في التفعيلة الضابطة "فَالَانْ" مما أثرى ونوع في النغمة الموسيقية لكل سطر ضمن الدفقة الشعرية المتوازنة في البنية الإيقاعية.

٢- إيقاع تفعيلتي البسيط "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ":

وقد نظم سميح القاسم قصيدتين على اطراد تفعيلتي البسيط "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ" بنسبة ٠,٧٩% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٠,٦٩٢% بالنسبة لقصائد الأعمال الكاملة، وقد جاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" و"فَاعِلُن" والمغيرة منهما "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ"، "فَعِلُنْ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة عن: "فَعِلُنْ، فَعْلُنْ، فعولن، فَعولَانْ، عولانْ،

(١) السابق: ص٣٧٠.

عولاتنْ، مُتَفْعِلَانْ" في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصيدتين بهندسة متنوعة منتجةً أنماطا إيقاعية متنوعة، نتيجة التغيرات التي أصابت التفعيلة الإيقاعية الأخيرة الضابطة لإيقاع السطور الشعرية، بنمطين، هما:

- النمط الأول: "فَعِلُنْ، فَعْلُنْ": نظم قصيدة "– يا قيصر" على هذا النمط الإيقاعي للتفعيلة الأخيرة المألوفة المتنوعة في نهاية أحد عشر سطرًا شعريًا:

دمي يسيلُ، ووجهي ضائع، ويدي

مشلولةٌ، وفمي سدَّهُ بالقارِ[١]

جاءت القصيدة معتمدة على التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها: "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ"، والتفعيلة الثانية السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعِلُنْ" في أحشائها، والتزم التفعيلة المغيرة "فَعِلُنْ، فَعْلُنْ"، في نهاية السطور الشعرية.

- النمط الثاني: "فعولن، فَعولَانْ، عولانْ، عولاتنْ، مُتَفْعِلَانْ": نظم قصيدة "هكذا قال لنا" على هذا النمط الإيقاعي للتفعيلة الأخيرة المألوفة والمجددة المتنوعة في نهاية السطور الشعرية، وقمنا بضبط نهاية السطور بالسكون لنستطيع أن نتفهم خصوصية الإيقاع في هذه القصيدة:

	التفعيلة الأخيرة
الاقتصاد بالحياةْ	**متفْعِلُنْ**
كالاقتصاد بالموتْ	**فَعولَانْ**
كلاهما مضيعة للوقتْ	**عولانْ أو فالَانْ**
فاكتبوا أسماءكم وسيروا	**فعولن**
حتى نهاية الحلمْ	**فَعولَانْ**
وأمسكوا بأقاصي الفكره[٢]	**عولاتنْ أو فالَاتنْ**

استخدم الشاعر التفعيلة الأولى السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها: "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ"، في أحشاء السطور الشعرية، والتفعيلة الثانية السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعِلُنْ" في حشو السطر الأخير، جاءت كرابط إيقاعي، وباعتماده التفعيلة "فَاعِلُنْ" في الحشو، وورود الصورة "مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولن" في السطر الرابع، فهي صورة النسق الإيقاعي لمخلع البسيط، واستخدامه في نهاية سطوره التفعيلة الإيقاعية المألوفة

(١) السابق: ص٣٨٩.

(٢) السابق: ص٥٦٧.

السالمة" فَعولنْ والمغيرة المجددة منها "مُتَفْعلَانْ، (عــولانْ أو فــالَنْ)، (عــولاتنْ أو فالاتن)"، هذا ما جعلنا نورد هذه القصيدة ضمن النمط الإيقاعي لتفعيلتي البسيط.

٣- إيقاع تفعيلتي الخفيف "فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ":

وقد نظم سميح القاسم قصيدتين على اطراد تفعيلتي الخفيف "فَاعِلَاتُنْ، مُـسْتَفْعِ لُــنْ" بنسبة ٠,٧٩% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٠,٦٩٢ % بالنسبة لقــصائد الأعمــال الكاملة، واستخدم التفعيلة المغيرة من الأولى "فَعِلَاتُنْ"، والتفعيلة المغيرة من الأخرى "مَتَفْعِ لُنْ" في أحشائهما، و اعتمد هندسة خاصة في إيقاع كل قصيدة، ونوع في عدد التفعيلات الإيقاعية في السطور وفي التفعيلة الأخيرة، "وإنما يغير الشاعر في الأجزاء حتــى يَبْعُــدَ بهــا عــن الرتابة"[١] باعتماده تتابع و تناوب التفعيلة السالمة والمغيرة في السطر الشعري والموســيقي، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، بنمطين هما:

- النمط الأول: "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ" للتفعيلة الأخيرة جاءت عليه قصيدة "أمــه"، فقــد استخدم في أحشائها التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ" والتفعيلة المغيرة منهمــا بالترتيب "فَعِلَاتُنْ، مُتَفْعِ لُنْ"، واعتمد التفعيلة المغيرة "فَعِلَاتُنْ" في نهايــة الــسطر الشعري والموسيقي، التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في نهاية سطر موسيقي وحيد:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
سألوني عن التي أنا منها	٣	فَعِلَاتُنْ
وهي مني		
ربابةً وَمُغَنَّى	٣	فَعِلَاتُنْ
عندليب وسوسنه		
وكتابٌ	٣	فَعِلَاتُنْ
وبلالٌ ومئذنه		
وانطلاقٌ	٣	فَاعِلَاتُنْ
من هراء البيداء، والخيل، والليل		
لدنيا.. أسوارها خشعت لي	٦	فَعِلَاتُنْ
في حنين إلى ولادة طفلي	٣	فَعِلَاتُنْ

(١) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول)، عبد اللطيف الطيب، مطابع حكومة الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م: ص٢٨٢.

سألوني.. فما عساي أقولُ؟[1] **٣** **فَعِلَاتُنْ**

القصيدة بطريقة كتابتها متحررة من الشكل العمودي، ولكن الشاعر وحد التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور الشعرية والموسيقية، فالإيقاع هنا نمطي متجدد لاطراد تفعيلتي الخفيف، مشابهًا الإيقاع النسقي العمودي للخفيف فقد نوع في كتابة البيت الشعري معتمدًا على توزيع بعض الشطور على أكثر من سطر، ولم يعتمد القافية واعتمد القافية الداخلية لبعض شطوره، فيمكن كتابة القصيدة على الشكل العمودي علي إيقاع النسق الخفيف الوافي بصورة العروض الصحيحة والضرب مثلها:

سألوني عن التي أنا منها وهي مني ربابةً وَمُغَنَّى

عندليب وسوسنه وكتابٌ وبلالٌ ومئذنه وانطلاقٌ

من هراء البيداء، والخيل، والليل لدنيا.. أسوارها خشعت لي

في حنين إلى ولادة طفلي سألوني.. فما عساي أقولُ؟

فالقصيدة متحررة بكتابتها على سطورٍ، تبقى ضمن إيقاع التفعيلة، فهي تحقق التلاحم والتواصل بين الإيقاع الشعري النسقي العمودي وشعر التفعيلة، منتجةً الإيقاع المتميز والمتجدد للاطراد الإيقاعي لتفعيلتي الخفيف.

- النمط الثاني: "مُتَفْعِ لُنْ، مُتَفْعِ لَانْ" للتفعيلة الأخيرة، جاءت عليه قصيدة "عاد"[2]، فهي تجسيد لتنوع الإيقاع –إيقاع تفعيلتي الخفيف– في السطور الشعرية:

	التفعيلة الأخيرة
عاد من رحلة الفصولْ	**مُتَفْعِ لانْ**
بالأناشيدِ والوعودْ	**مُتَفْعِ لانْ**
ويشيعون أنه كان أيامها يقول:	**مُتَفْعِ لانْ**
في شقوق الدجى أعود!	**مُتَفْعِ لانْ**
....	
ويشيعون أنهم،	**مُتَفْعِ لُنْ**
سمعوا في الدجى عويل	**مُتَفْعِ لانْ**
وعواء من الحدود:	**مُتَفْعِ لانْ**

(١) الأعمال الكاملة: ص٣٢١.

(٢) السابق: ص٤٠٧.

من ترى يعرف القتيل؟[1] **مُتَفْعِ لانْ**

اعتمدت القصيدة في أحشائها على التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعِلَاتُنْ"، وجاءت "مُتَفْعِ لُنْ" مرة واحدة في حشو السطر الثالث، وقد اعتمد في نهاية السطور التفعيلة المغيرة المألوفة "مُتَفْعِ لُنْ" والجديدة "مُتَفْعِ لانْ"، وباعتمادنا تداخل السطر الخامس مع السادس معنىً فبذلك تكون التفعيلة الأخيرة هي "مُتَفْعِ لانْ" فقط، وذلك أولى، لاعتماده السكون في نهاية سطور القصيدة الشعرية، مما أنتج لنا التفعيلة الأخيرة "مُتَفْعِ لانْ" المذيلة بسكون، غير الموجودة في إيقاع نسق الخفيف العمودي، فهي تجديد ملازمٌ للتجديد الإيقاعي لشعر التفعيلة في هذه القصيدة.

٤- إيقاع تفعيلتي المجتث "مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ":

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على إيقاع المجتث بنسبة ٠,٣٩٥% بالنسبة لإيقاع شعر التفعيلة، و ٠,٣٤٦% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة، الذي اعتمد على اطراد التفعيلتين الإيقاعيتين "مُسْتَفْعِ لُنْ، فَاعِلَاتُنْ"، وهي قصيدة "إدراك"[2]، فقد استخدم في حشو السطور الشعرية التفعيلة الإيقاعية السالمة "مُسْتَفْعِ لُنْ" والمغيرة منها "مُتَفْعِ لُنْ"، واعتمد في نهاية السطور الشعرية التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ"، والمغيرة منها "فَعِلَاتُنْ، فَاعِلَانْ، فَالَانْ":

لا تعدموني برفقِ
ولا تطيلوا الوقوفْ
على منصّة شنقي
فلستُ سلطان عشقِ
يصيح: يا أرض رقِّي
للعاشق الملهوفْ
أنا التماعة برقِ
على شفار السيوفْ
تصيح: شقّي وشقّي
في العالم المخسوفْ[3]

---

(1) السابق: ص٤٠٧.

(2) السابق: ص٤٩٨.

(3) الأعمال الكاملة: ص٤٩٨.

التزم الشاعر التفعيلة الإيقاعية "مُسْتَفْعِ لُنْ" والمغيرة منها في حشو السطور الشعرية، والتفعيلة الثانية "فَاعِلَاتُنْ" في نهاية السطور الشعرية ضابطًا كآخر تفعيلة في السطر الشعري، الذي يتكون من تفعيلتين إيقاعيتين، وقد جدد الشاعر في استخدامه للتفعيلة الأخيرة المغيرة "فَاعِلَانْ، فَالَانْ" في آخر السطور الشعرية، مما نوع في إيقاع السطور والإيقاع العام للقصيدة.

ثالثًا- إيقاع البحور المتشابهة:

الرجز والسريع:

نظم سميح القاسم قصيدتين، بنسبة ٠,٧٩% بالنسبة لإيقاع شعر التفعيلة، و ٠,٦٩٢% بالنسبة لجميع القصائد في الأعمال الكاملة، هما: "باطل، لو آذنت ببينها"[١]، يعتمد فيهما إيقاع الرجز والسريع، وذلك حسب نهاية السطور الشعرية والموسيقية، ففي القصيدة الأولى "باطل" استخدم في حشوها التفعيلة المغيرة "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ"، واعتمد في نهاية السطور الشعرية والموسيقية التفعيلة الأخيرة "فَالَانْ أو فَالَاتُنْ"، وذلك إذا سكنا آخر الحروف كانت التفعيلة الأخيرة "فَالَانْ"، بذلك تكون القصيدة ضمن إيقاع السريع، أما إذا حركنا آخر حرفٍ وأشبعنا الحركة حرفًا، تكون التفعيلة الإيقاعية الأخيرة "فَالَاتُنْ" فتكون القصيدة من إيقاع الرجز:

أعيشُ بالدَّينِ ╙
وبالتقسيط،
أموت يا مولاي
ومن ثقوب الناي
ألفظ أنفاسي، ╙
وللقصائد التحنيط..[٢]

أما الإيقاع في القصيدة الأخرى "لو آذنت ببينها"، قد استخدم التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ" في حشو السطور الشعرية، والتفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية -إذا اعتمدناها كذلك- وحركنا آخر حروف الكلمة الأخيرة من كل سطر وأشبعنا الحركة حرفًا، تكون القصيدة رجزية، لأن التفعيلة الأخيرة تكون "مُسْتَفْلُنْ، مُسْتَفْلُنْ، مُتَفْعِلُنْ"،

(١) السابق: ص (٥٢٢، ٦٣٣).
(٢) السابق: ص٥٢٢.

أما إذا اعتمدنا السكون العارض في نهاية السطور، واعتمدنا التداخل في المعنى في المقطع التالي:

ويسقط الفارس عن صهوتهِ

مخلفًا وراءهُ

دوائرًا في الماءْ(١)

فهي دفقة شعرية متداخلة السطور الشعرية في المعنى وتكون بذلك التفعيلة الأخيرة "فَالَانْ" وهي التفعيلة الأخيرة في باقي السطور الشعرية في القصيدة، بذلك تكون القصيدة ضمن إيقاع السريع، وهذا التشابه في إيقاع القصيدة بين الرجز والسريع راجعٌ لعدم ضبط آخر حرفٍ من حروف آخر الكلمة في السطور الشعرية في القصيدة، مما جعل هذا التشابه ممكنًا.

رابعًا- إيقاع النمطين (العمودي والتفعيلة):

قصائد تنتمي إلى إيقاع اللونين الإيقاع النسقي العمودي، وإيقاع التفعيلة، "هذه الثنائية ميزة أولى في ذاتها، جعلت الشاعر ينتمي إلى المدرستين الشعريتين كلتيهما، أو إلى الشعر الجيد أيا كان لونه ويستفيد من إمكانياتهما جميعًا"(٢)، في محاولة لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي.

فقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد على إيقاع النمطين، الإيقاع النسقي العمودي وإيقاع التفعيلة، بنسبة ١,١٨٥% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، و١,٠٣% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة، وهي نسبة تكاد لا تذكر، فقد جاءت القصائد الثلاثة من إيقاع المتدارك، والمتقارب، والكامل، بنمطيه النسقي العمودي وإيقاع التفعيلة، وقد جعل لكل قصيدة منها هندسة خاصة وإيقاعًا خاصًا متفردًا عن الإيقاع النسقي العمودي وعن إيقاع التفعيلة، كما يلي:

١- إيقاع النمطين في المتدارك:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "في صف الأعداء!"(٣)، يجمع في النظم بين إيقاع النسق العمودي، وإيقاع شعر التفعيلة، وقد اعتمد في هذه القصيدة على إيقاع السطر الشعري

(١) السابق: ص٦٣٣.

(٢) في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م: ص٨٥.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٦٤ حتى ٦٧.

والموسيقي ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري حيث جاءت الوحـدة: "٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧"، في السطر الشعري، ونوع في التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور الشعرية، حيث جاءت: "فَاعِلْ، فَعِلانْ، فَعْلَانْ، فَاعِلُتَانْ، فَعِلاتُنْ، فعْلاتُنْ"، واعتمد التداخل الموسيقي "التدوير"، وفي المعنى "التضمين" لينتج دفقة موسيقية ممتدة، فيها احدى وعشرون تفعيلة:

– قل لي.. حدثني عنكم في أمريكا الحرّة عن مدرسة البيضِ،

كنيستهم، فندقهم، وعباراتٍ

كُتبتْ بالفسفور وجابت كل الحارات:(١)

وقد جاء في القصيدة ثلاثة أبيات عمودية على النسق العمودي للمتدارك الوافي بصورته العروض فَعْلنْ والضرب مثلها، جاء أول بيتين متداخلين مع السطور الشعرية السابقة لهما:

– حسنًا! حدثني عن وطنِ النار السوداء

هل تسمع عن أسدٍ يصطادُ

عن أدغالٍ تهوي تحت الليل رماد

عن حقلٍ مزروعٍ شهداء

عن شعبٍ ينبت في أرضٍ ... بدماءِ القتلى مرويَّه

عن شمسٍ تولد حاملةً ... خبزًا.. أحلامًا.. حريَّه(٢)

فقد جاءت كلمة "حدثني" ارتكازًا في المعنى لبقية السطور الشعرية وللبيتين، جعلت من هذا المقطع دفقة شعرية واحدة، وقد جاء البيتان كضابط إيقاعي للسطور الشعرية السابقة لهما، من ناحية موسيقية واستكمالًا للمعنى أيضًا.

وجاء البيت الثالث ضابطًا ورابطًا إيقاعيًا وصوتًا جديدًا في القصيدة:

– حسنًا.. حسنًا.. حدّث عن كوبا

---

(١) السابق: ص٦٥.

(٢) نفسه.

هـــــل تعـــــرف شــــيئًا عــــن شــــعبٍ
مــــــا عـــــاد مـــــسيحًا مـــــصلوبا

- **كوبا؟! أنثى اسبانيَّه**[1]

جاء هذا البيت ضابطًا إيقاعيًا للسطور الشعرية السابقة له، حيث توحـدت التفعيلـة فـي السطور الإيقاعية السابقة له –للبيت–، جاء السطر بأربع تفعيلات، وجاء البيت ضابطًا للإيقاع ووقفة موسيقية، وبوجوده –البيت– بين مقطعين فهو رابط إيقاعي، يربط المقطع الذي هو فيه بالذي يليله، فالبيت يمثل "صوتًا جديدًا" فهناك حوارٌ في السطر الذي يسبق البيـت، شـخص يطلب أن يحدثه عن ".. كوبا"، وآخر يجيب طلبه "كوبا؟! أنثى اسبانيه"، فقد جاء البيت بصوتٍ جديد "الراوي/الضمير" الذي يعرف كل شيء، الذي يخرج من العدم إلى الظهور في اللحظات الصعبة، فالبيت يحمل صوتًا ثالثًا ضابطًا ورابطًا للإيقاع حسب طريقتنا في إلقاء هذه السطور مع البيت الشعري.

٢- إيقاع النمطين في المتقارب:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "قسمات"[2]، يجمع فيها بين النسق الإيقاعي لمجزوء المتقارب العمودي بصورته، العروض صحيحة والضرب "فَعَلْ"، والإيقاع الخاص بالتفعيلـة "فَعُولُنْ" المتقاربة، وقد اعتمد في حشو القصيدة على التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة منهـا "فَعُولُ"، وقد جاء الإيقاع النسقي للمتقارب، العروض صحيحة والضرب "فعلْ":

عنيــــــــدٌ انــــــــا.. كالـــــــــصخورِ
إذا حــــــــــاولوا عـــــــــــصرها[3]

وجاءت التفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية "فَعُولُنْ"، ومتنوعة العدد فـي الـسطور الشعرية، واعتمد الشاعر الإيهام، فهو يوهم القارئ بعمودية السطر بكتابته على طريقة البيت العمودي المنتظم المتوازي، من ناحية الشكل في قوله:

---

(1) السابق: ص٦٦.
(2) السابق: ص٣٩٢، ٣٩٣.
(3) الأعمال الكاملة: ص٣٩٢.

ولكنننـــــــــــي طيـــــــــبٌ.. كالـــــــــــسنابلْ

إذا نـــــــــــــــشدوا خيرهـــــــــــــــا![1]

للوهلة الأولى للرائي، يحكم عليه بالإيقاع النسقي العمودي، يتكون من شطرين، ولكن باستقراء التفعيلة تجد أن الشكل لا يمنحه النسق المتساوي ولا العمودية، ذلك أنه يعتمد علـــى إيقاع السطر الشعري، فهو يتكون من سطرين: الأول من أربع وحدات إيقاعية، والآخر مـــن ثلاث وحدات إيقاعية، فالنسق العمودي يحتمل الأعداد الزوجية، وفي المتقارب كـــذلك، فهـــذا إيهامُ السطر بيتًا، وهناك إيهامٌ آخر، إيهامُ البيت سطرًا في هذه القصيدة، قوله:

وحين أثورُ

تعيد البراكين لي سرها!! [2]

فالسطران عبارة عن بيتٍ متداخل في الموسيقى وفي كلمة "البراكين"، ويمكن كتابتـــه بالشكل التناظري العمودي:

وحـــــــين أثـــــــورُ تعيـــــــد الـــــــــــ

ـــــــــــبراكينَ لـــــــــي ســـــــــرها![3]

فالبيت عبارة عن النسق الإيقاعي للمتقارب المجزوء بصورته العروض صحيحة والـــضرب "فعلْ"، وهذا الإيهام من نواتج الإيقاع المزجي بين النسق العمودي وإيقاع شعر التفعيلـــة فـــي المتقارب.

٣-إيقاع النمطين في الكامل:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "حوارية العار"[4]، تجمع في النظم النسق العمـــودي والنمط التفعيلي، اعتمدت في كتابتها على العنوان الذي يمثل الحوار في المقاطع، وقد سُـــبِقَ الحوار بمقطع افتتاحي بافتتاحية كما يلي: "افتتاحية، السادن، العبيد، أوزيـــريس، الـــسلطان، السادن، العبيد، أوزيريس، الشاعر"، واستخدم في حشو القصيدة الوحدة الـــسالمة "مُتَفَـــاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتْفَاعِلُنْ"، وقد جاءت المقاطع من شعر التفعيلة المتنوعة في السطر الـــشعري

---

(1) السابق: ص٣٩٢.

(2) السابق: ص٣٩٢، ٣٩٣.

(3) السابق: ص٣٩٢.

(4) السابق: ص١٧٦، ١٨١.

والموسيقي، بخلاف مقطع "الشاعر" الذي يمثل النسق الإيقاعي للكامل العمودي بصورته التامة، العروض صحيحة والضرب مثلها، فقد جاء المقطع من ثلاثة أبيات في كل مرة:

غيـــــر اللـــــواء الحـــــر لا نترسَّــــمُ

وبغيــــر صـــكّ جراحنـــا لا نقـــسمُ[1]

وباقي المقاطع تعتمد على تنوع التفعيلة في السطر الشعري والموسيقي، وعلى تنوع التفعيلة الأخيرة "مُتَفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلانْ، مُتَفَاعِلاتُنْ، مُتْفَاعِلاتُنْ" في نهاية السطر الشعري، وقد اعتمد الشاعر السطر الشعري الذي يتكون من تفعيلة وتفعيلتين وثلاث وأربع تفعيلات في السطر الشعري:

	العدد	**التفعيلة الأخيرة**
سلطان –أرضي أمس– يذرع بهوه الفخم الرهيب	**٤**	**مُتْفَاعلاتُنْ**
وعلى أكف إمائه	**٢**	**مُتَفَاعِلُنْ**
أطباق ألماس وإبريزٍ وفضه![2]	**٣**	**مُتَفَاعِلاتُنْ**

وقد اعتمد في إيقاع القصيدة السطر الشعري الذي يحتوي تفعيلة واحدة، ضابطًا إيقاعيًا، كما في مقطعي "العبيد":

المجد لكْ!

المجد لكْ!![3]

وجاءت التفعيلة المتمثلة بـ "والمجد لكْ.." ضابطًا إيقاعيًا لنهاية سطور مقطع "السادن" كنهايةٍ موسيقية للمقطع.

واعتمد كذلك في شعر التفعيلة على السطر الموسيقي الناتج من تداخل للتفعيلة الإيقاعية بين سطرين "التدوير"، الذي كتب على سطرين جاء يحتوي على: **(٣، ٤، ٥، ٦)** تفعيلات في السطر:

عدد الوحدة

– مولاي! يا الاسكندر العصريِّ ╚

يا باري الغيوم الواعده! **٥**

(1) السابق: ص١٧٨.

(2) السابق: ص١٧٦.

(3) السابق: ص١٧٧.

أمطر على الأتباع ياقوتًا.. ╚
ونيرانًا، على زمر الفلول الجامده! ٦
هذا الزمانُ، كما تشاءُ ╚
ورهن شهوتك الفلكْ ٤
والخصب في كفيكَ ╚
يا تموزنا!(١) ٣

وقد جاءت "مُتْفَا" نهاية السطر الأول، و"علُنْ" بداية السطر الثاني في أربعة سطور موسيقية كتبت على سطرين:

باسمي! ╚
أعدُّ النطعَ للصوتِ الغريب على فنائي(٢)

وبذلك كان السطر الثاني من السطر الموسيقي في الأربعة السطور المتداخلة، والذي يبدأ بـ"علُنْ" سطرًا من الوافر نوع وأثرى الإيقاع، ولكن تداخل التفعيلة يجعله لا ينزاح عن شاكلته من سطورٍ لأنه يمتزج بإيقاع قصيدة تفعيلة الكامل.

خامسًا- إيقاع مجمع البحور:

هو استخدام أكثر من بحر أو "الجمع بين عدة بحورٍ في القصيدة الواحدة بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد"(٣)، وقد أجاز عز الدين إسماعيل الانتقال من بحر لبحر في القصيدة الواحدة -بخلاف نازك الملائكة(٤)- ولكنه ضمن معايير أن يكون "الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى، ولا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات الآتية: أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة، أو أن يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري، فإن لم يكن هذا ولا ذاك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك "علاقة

---

(١) السابق: ص١٧٧.

(٢) السابق: ص١٧٩.

(٣) أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م: ص٢٧٠.

(٤) وهي من العيوب -انتقال القصيدة من وزنٍ لآخر فلم يجمع العرب بينهما- التي ناقشتها في كتابها قضايا الشعر المعاصر.(ينظر قضايا الشعر المعاصر: ص١٤٣).

تداخل" بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الـذي يليـه، على أن يدخل في اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنيًا"[1]، وغالبًا ما تكون علاقة التداخل في القصيدة الواحدة بين سطورها على أساس التشابه بين تفعيلة البحور في مقاطعها وبـذلك تصلح أي نقطة بها أن تكون بداية مقطع لبحر ما، وقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد علـى مجمع البحور بنسبة ١,١٨٥% لقصائد شعر التفعيلة، و١,٠٣% لمجموع القصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي نسبة تكاد لا تذكر، وجاءت كل قصيدة على إيقاع خاص بها ضمن مجمع البحور، كالتالي:

١- إيقاع الرجز والكامل:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على هذا النمط الإيقاعي، وهـي "تـاريخ أغنيـة عـالم الجذور"[2] نتيجة الدفقة الشعورية المتوترة التي فرضتها القصيدة، فقد اعتمدت علـى إيقـاع تفعيلة الرجز و"تفعيلة الكامل أو النسق العمودي للكامل"، واعتمد الإيقاع على التفعيلـة فـي السطور الشعرية وتعدد ورودها، بدأت القصيدة بسطور تفعيلة الرجز ثم أتى بمقطعٍ موضوع بين قوسين (..)، فالسطور التي بين القوسين من الكامل، إلا في مقطعٍ واحد، ولم يعتمد فـي هذه القصيدة على تداخل التفعيلة في السطور الرجزية وحدها، بل وفي مقطع الكامل، واعتمد على التفعيلة السالمة: "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ" في أحشاء السطور الشعرية، ونوع في التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور فقد جاءت الوحدة الأخيرة: "مُـتَفْعِلُنْ، مُـسْتَفْعِلْ، مُتَفْعِلْ، مُتَفْعْ، مُسْتَفْعْ، مُسْتَفْ"، ونوع في عدد التفعيلة في السطر الشعري:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
إن عادت الأمطارْ	**٢**	**مُسْتَفْعْ**
تحرك التاريخ من سباته	**٣**	**مُتَفْعِلُنْ**
وتوقظ الأشجارْ	**٢**	**مُسْتَفْعْ**
باسمِ صغارِ النفي، باسم البيرق المهانْ	**٤**	**مُتَفْعْ**
باسم قبورٍ سئمت شقائق النعمانْ[3]	**٤**	**مُسْتَفْعْ**

([1]) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣م: ص١٠١، ١٠٢.

([2]) الأعمال الكاملة: ص٦٣٤ حتى ٦٣٧.

([3]) السابق: ص٦٣٥.

استخدم الشاعر التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها: "مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ" في حشو هذه السطور، ونوع في التفعيلة الأخيرة: "مُسْتَفْعْ، مُتَفْعِلُنْ، مُتَفْعْ"، ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في السطور الشعرية، وقد أتى مقطع لإيقاع الكامل يلي تلك السطور:

(وتلفتت مُقلٌ مضرجةٌ

لترى اليد المعروقة الحجرا

تهوي على الأسوار غاضبةً

تهوي وتقذف حولها الشررا)[1]

السطور من إيقاع الكامل، جاءت التفعيلة الإيقاعية السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتْفَاعِلُنْ" في الحشو، وختم السطور بالتفعيلة الإيقاعية "فَعِلُنْ"، وجاءت في كل سطرٍ ثلاث تفعيلات إيقاعية في جميع المقاطع الإيقاعية للكامل، ويمكن كتابة السطور بالشكل التناظري العمودي:

(وتلفتت مُقلٌ مضرجةٌ   لترى اليد المعروقة الحجرا

تهوي على الأسوار غاضبةً   تهوي وتقذف حولها الشررا)

فينتج لنا بيتان على الصورة الإيقاعية للكامل الوافي العروض "فَعِلُنْ" والضرب مثلها، وإن كتبت على سطورٍ شعرية.

وجاء تداخل موسيقي لتفعيلة الرجز نتيجة الدفقة الشعورية المتوترة، لينتج السطر الموسيقي "المدور" الذي يليه مقطع إيقاعي للكامل، يهيئ النغمة الموسيقية لنغمة جديدة في قوله:

وكأن صوتي، لـ

كان تيارًا من الأزهارِ واللهيبِ:[2]

٢- إيقاع المتدارك والرمل:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة تجمع في إيقاعها تفعيلة المتدارك "فَاعِلُنْ" وتفعيلة الرمل "فَاعِلَاتُنْ"، قصيدة "أعدكم بأن ترثوا جيادًا نفاثة"[3]، تعتمد في أكثر سطورها الشعرية

(١) السابق: ص٦٣٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٦٣٦.

(٣) السابق: ص٤٥٥ حتى ٤٦٤.

والموسيقية على إيقاع تفعيلة المتدارك، إلا في مقطع وضع بين قوسين (..)، وهـو للتفعيلـة الإيقاعية الرملية، كُرر هذا المقطع ثلاث مرات:

(جسدي ينمو على كُلِّ الجهاتِ

فاشهدوني..

ها أنا أنفضُ أكفاني، وآتي)(١)

اعتمد المقطع في حشوه على التفعيلة الإيقاعية الرملية: السالمة "فَاعِلَـاتُنْ" والمغيـرة منهـا "فَعِلَاتُنْ"، واعتمد التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في نهاية سطوره الشعرية، ونوع في عدد التفعيلـة الإيقاعية في السطر بين تفعيلة وثلاث تفعيلات إيقاعية. المقطع يعبر عن أنا الشاعر الثـائرة التي تعد انتقالا شعوريًا بإيقاع القصيدة من إيقاع تفعيلة المتدارك إلى إيقاع تفعيلة الرمل. هذا وينبض المقطع بإيقاع التفعيلة الرملية، الذي يمتزج بإيقاع تفعيلة المتدارك، فقـد مهـد لهـذا الانتقال بانتهاء السطر الذي يسبق المقطع الرملي بالوحدة الأخيرة "فَاعِلَاتُنْ" التي تعمل علـى ربط إيقاع تفعيلة المتدارك بإيقاع تفعيلة الرمل، وهذه السطور التي سبقت مقطع الرمل:

	التفعيلة الأخيرة
وأعيد الزمنْ ╙	
ناصعًا.. ناصعًا من قشورِ الغيابِ(٢)	**فَاعِلَاتُنْ**
بين أنقاضِ برجِ الحمامِ!(٣)	**فَاعِلَاتُنْ**
يوم أن.. لم يعدْ من يُقاتِلْ!!(٤)	**فَاعِلَاتُنْ**

وقد جاءت سطور مقطع الرمل من نشر التفعيلات الإيقاعية على الصورة التالية فـي السطور الشعرية التالية:

(فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)

فجاءت من صور التفعيلة الأخيرة الضابطة للسطر الشعري لإيقاع تفعيلة المتـدارك، وقد جاءت كتفعيلة أخيرة ضابطة لسطر تفعيلة المتدارك، وكرابط إيقاعي يربط إيقاع المتدارك بإيقاع الرمل، وقد جاءت التفعيلة "فَاعِلَاتُنْ" في حشو الرمل، وكتفعيلة أخيرة للسطر الـشعري

---

(١) السابق: ص٤٥٧، (٤٥٨-٤٥٩)، ٤٦٢.

(٢) السابق: ص٤٥٧.

(٣) السابق: ص٤٥٨.

(٤) السابق: ص٤٦٢.

في المقطع الرملي كضابط ورابط إيقاعي وذلك إذا تناولنا التداخل الموسيقي للكلمة في بداية السطر الذي يلي المقطع الرملي، كما في قوله:

السطر الأخير من المقطع الرملي: ها أنا أنفضُ أكفاني، وآتي)

╚   /٠//٠/ ٠/٠/ ///٠/ ٠//٠/

السطر التالي للمقطع الرملي: السجلّات، كل السجلاتِ

╚ /٠/ ٠/// ٠//٠/ ٠//٠

يا سادتي التافهينْ[1]

٠٠//٠/ ٠//٠/ ٠/

وبخلاف المقطع الرملي، القصيدة على إيقاع تفعيلة المتدارك "فَاعِلُنْ" فقد جاءت أحشاء سطوره الشعرية والموسيقية المتداركة على التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ"، والتفعيلة المغيرة منها "فَعِلُنْ" فقد جاءت بصورة قليلة جدًا، واعتمد التفعيلة التالية: "فَاعِلُنْ، فَاعِلَانْ، فَعِلَاتُنْ" كتفعيلة أخيرة ليضبط بها السطر الشعري والموسيقي، وقد نوع في عدد التفعيلة وكذلك اعتمد على السطر الموسيقي "المدور" المتداخل في التفعيلة الإيقاعية للمتدارك "فَاعِلُنْ"، فقد أنتج سطورًا موسيقية "مدورة" كتبت على سطرين من خمس وست وسبع تفعيلات في السطر الموسيقي الواحد، وأنتج التداخل في التفعيلة الدفقة الموسيقية التي كتبت على أربعة سطورٍ من إثنتي عشرة تفعيلة:

	عدد الوحدة	التفعيلة الأخيرة
واتركوني أصلي قليلًا ╚		
لآباءِ لحمي.. ╚		
لآباءِ وجهي وصوتي.. ╚		
لآباءِ كينونتي الباقيه[2]	**١٢**	**فَاعِلُنْ**

ولم يكتفِ التداخل بالتفعيلة الإيقاعية –تداخل بين سطرين–، بل بتداخل الكلمة، ونشر الدفقة الموسيقية، المتكونة من خمس تفعيلات إيقاعية، على أربعة سطور:

هيئوا النورج، ╚ الـــ

السكة، ╚ الـــ

الموقد، ╚ الـــ

---

(١) السابق: ص٤٥٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٤٥٨.

المائدة![1]

٣- إيقاع الكامل والمتقارب والمتدارك والرجز والبسيط والرمل:

نظم سميح القاسم قصيدة "أصوات من مدن بعيدة"[2]، على إيقاع مجمع البحور، فقد استخدم الإيقاع النسقي العمودي للكامل والبسيط، وإيقاع تفعيلة الكامل والمتقارب والمتدارك والرجز والرمل، حيث اعتمدت القصيدة على ثمانية مقاطع متنوعة الإيقاع ومرقمة من (-١- حتى -٨-)، ومن استقراء المقاطع تجد أن لكلِّ مقطعٍ صوتًا أو صدىً لصوت بإيقاعٍ خاص، ويمكن تفصيل ذلك كالآتي:

- **المقطع الأول "صدى العودة":**

وهو يمثل إيقاع التفعيلة الإيقاعية للكامل "مُتَفَاعِلُنْ" فقد استخدم في حشو السطور الشعرية التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتْفَاعِلُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة فقد جاءت التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ"، والمغيرة: "مُتْفَاعِلُنْ، فَعْلَانْ، فَعْلُنْ"، واعتمد تفعيلتين إيقاعيتين في السطر الشعري، واعتمد السكون العارض في نهاية الكلمة الأخيرة في الدفقة الشعرية:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
يا رائحين إلى حلبْ	**٢**	**مُتَفَاعِلُنْ**
معكم حبيبي راحْ[3]	**٢**	**فَعْلَانْ**
عودوا بها.. والملتقى	**٢**	**مُتْفَاعِلُنْ**
في ساحة العوده![4]	**٢**	**فَعْلَنْ**

- **المقطع الثاني "صوت المحتل":**

اعتمد في إيقاع المقطع على إيقاع التفعيلة الإيقاعية للمتقارب "فَعُولُنْ"، فقد استخدم في حشو السطور الشعرية والموسيقية التفعيلة السالمة "فَعُولَن" والمغيرة منها "فَعُولُ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة في السطور باستخدامه التفعيلة السالمة "فَعُولُن" والمغيرة "فَعُو"، وكذلك في

---

(١) السابق: ص٤٦٢.

(٢) السابق: ص٤١٠.

(٣) السابق: ص٤١٠.

(٤) السابق: ص٤١١.

عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري فقد جاء السطر الشعري من تفعيلتين وأربع وخمس تفعيلات إيقاعية والدفقة الموسيقية المتداخلة في التفعيلة الإيقاعية، جاءت من تـسع تفعـيلات إيقاعية:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
يجيئون ليلًا، يجيئون	╚	
فاستيقظوا فاستيقظوا	╚	
واحرسوا القرية الخائفه	٩	**فَعُو**
يجيئون ليلًا،	٢	**فَعُولُنْ**
من الغربِ.. في مسرب العاصفه	٤	**فَعُو**
أظافرهم من بقايا السلاسلْ	٤	**فَعُولُنْ**
وأسنانهم من بقايا القنابلْ	٤	**فَعُولُنْ**
يجيئون من عتمة الأعصر السالفه(١)	٥	**فَعُو**

أما السطر الموسيقي الناتج باعتبار أن الحركة الأخيرة لم تشبع في كلمة "القـرونِ"، وتداخلها بالمعنى مع السطر الذي يليها، ينتج الدفقة الموسيقية التي كتبت على ثلاثة سـطور، يحتوي على ثماني تفعيلات إيقاعية:

وألقوا المسابحَ للنارِ، ╚
ألقوا غبارَ القرونِ ╚
وقوموا نقاتلْ!(٢)

– المقطع الثالث "صوت الأرض":

اعتمد المقطع في إيقاعه على التفعيلة الإيقاعية للمتدارك "فَاعِلُنْ"، فقد اسـتخدم فـي أحشائها التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعِلُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية باستخدامه التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة: "فَاعِلانْ أو فَاعِلاتُنْ"، وكذلك نوع فـي عدد التفعيلات الإيقاعية في السطر الشعري:

عدد التفعيلة

(١) السابق: ص٤١١.
(٢) الأعمال الكاملة: ص٤١٢.

لحمها أم ترابي يقاوي الجراح؟ ٤
صخرها وجذوع الشجرْ ٣
أم عظامي أنا.. تحت حد السلاح؟ ٤
حسنًا لا مفر(١) ٢

في هذه القصيدة إذا اعتمدنا السكون في نهاية السطور التي تعتمد التفعيلة المغيرة، تكون التفعيلة الأخيرة: "فَاعِلان" أما إذا حركنا آخر حرف من الكلمة الأخيرة في السطر الشعري، وأشبعت كانت التفعيلة الأخيرة الناتجة "فَاعِلَاتُنْ"، وهما جائزتان في إيقاع المتدارك، بعدم ضبط نهاية الكلمة الأخيرة فقد جاءت التفعيلة الأخيرة بازدواجية أراحت القارئ، ولكنَّ الأولى أن يضبط الشاعر نهاية السطور الشعرية، وبذلك يريح الناقد من هذه المتاهة الإيقاعية المتجددة.

وجاء السطر الموسيقي الوحيد يثري ويجدد من الحركة الإيقاعية من تداخل التفعيلة الإيقاعية بين سطرين، من خمس تفعيلات إيقاعية:

وهي شاءت فكنتُ لـ
كما آمنتْ أن أكون(٢)

– المقطع الرابع" صوت الثورة":

نظم هذا المقطع على الإيقاع النسقي العمودي لمجزوء الكامل، بصورته العروض صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ" والضرب مرفل "مُتَفَاعِلَاتُنْ"، ولكن الأبيات كتبت على النسق الشطري، كل سطرٍ يعتبر بيتًا من شطرين متداخلين في الموسيقى والمعنى، وقد استخدم التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُن" والمغيرة منها "مُتْفَاعِلُنْ" في الأحشاء، والعروض، واستخدم في الضرب التفعيلة المرفلة: "مُتَفَاعِلَاتُنْ، مُتْفَاعِلَاتُنْ" كالتالي:

قومي اشهديني.. صاعدًا كالريحِ ومن كهفي الذليلِ
قومي اشهـدي عينيَّ، مصباحين في الليلِ الطويلِ(٣)

ويمكن كتابتهما بالشكل التناظري للنسق العمودي:

(١) السابق: ص٤١٢، ٤١٣.
(٢) السابق: ص٤١٢.
(٣) السابق: ص٤١٣.

قـــومي اشــــهديني.. صـــاعدًا كـــالريحِ ومـــن كهفـــي الـــذليلِ
قـــومي اشهـــدي عينـــيَّ، مــصــ ـــباحين فـــي الليـــلِ الطويـــلِ

- **المقطع الخامس "صدى الاستعمار":**

اعتمد المقطع الخامس على إيقاع التفعيلة الإيقاعية للرجز "مُسْتَفْعِلُنْ"، فقد استخدم في حشو السطور التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ"، والمغيرة منها "مُتَفْعِلُنْ"، واعتمد التفعيلـة المغيـرة "مُتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلْ"، و نوع في استخدامها في نهاية السطور الشعرية، وفي عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
ولم يزل جبينك المناره	٣	**مُتَفْعِلْ**
في عتمة الضمائرْ	٢	**مُتَفْعِلْ**
ولم يزل صوتك يا حبيبتي	٣	**مُتَفْعِلُنْ**
فضيحة القاتل.. بعد ليلة الخناجر..(١)	٤	**مُتَفْعِلْ**

- **المقطع السادس "صوت التخاذل":**

اعتمد الإيقاع على التفعيلة الإيقاعية للكامل "مُتَفَاعِلُنْ"، فقد استخدم في حشو الـسطور الشعرية التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتْفَاعِلُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة للسطور الشعرية بين "مُتَفَا، مُتْفَا"، وفي عدد التفعيلة الإيقاعية بتناوب ثلاث تفعيلات ثم تفعيلتين حتـى نهاية القصيدة، وما جاء بخلاف هذا النظام السطور التالية:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
وحطام صيحاتِ	٢	**مُتْفَا**
"ويلاه! صار عدونا القمرُ"	٣	**مُتَفَا**
"لا تذرفي دمعًا.. سننتصرُ"	٣	**مُتَفَا**
"في نسلنا.. في الموعد الآتي!"(٢)	٤	**مُتْفَا**

(١) الأعمال الكاملة: ص٤١٤.

(٢) السابق: ص٤١٦.

- **المقطع السابع "صوت المناشدة":**

اعتمد المقطع السابع على الإيقاع العمودي للبسيط بتفعيلتيه الإيقاعية: "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ"، وتكرارهما على الشكل التناظري، فإيقاع القصيدة التي تتكون من ثلاث أبيات من البسيط الوافي العروض فَعِلُنْ، والضرب "فَعْلُنْ"، واستخدم في أحشائها التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفْعِلُنْ"، و التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ":

قفوا جميعًا .. جميعًا.. واستعيدوني

فقد خُطفْت.. وأبوابُ الردى دوني(١)

- **المقطع الثامن "صوت الضياع":**

اعتمد المقطع الثامن الذي يتناول الضياع علي إيقاع التفعيلة الإيقاعية للرمل "فَاعِلَاتُنْ" فقد استخدم في أحشاء السطور الشعرية والموسيقية التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة "فَعِلَاتُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري: "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ، فَاعِلَانْ، فَعِلَا" ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري:

	عدد التفعيلة	التفعيلة الأخيرة
آهٍ.. تدعوك.. فقومي واستحيلي	٤	**فَاعِلَاتُنْ**
نجمةً منها، وميلي	٢	**فَاعِلَاتُنْ**
كيف شاءتكِ زنود الراقصين	٣	**فَاعِلَاتُنْ**
واتركيني	١	**فَاعِلَاتُنْ**
أضفر الشوك علي بعض التواريخ الهجينه(٢)	٤	**فَاعِلَاتُنْ**

نوع سميح القاسم في عدد التفعيلة الإيقاعية في الجملة الشعرية السابقة، ولأن السطور متداخلة من ناحية المعني والتركيب، وجاء الحرف والكلمة "واتركيني" التي تمثل السطر الشعري من تفعيلة إيقاعية واحدة رابطًا إيقاعيًا، فالكلمة تتعلق بما قبلها وبما بعدها، لو حذفت لاختل المعني وكان هناك فجوة، ولكن الإيقاع الموسيقي للسطور لا يتأثر باعتماده علي التفعيلة الإيقاعية.

---

(١) السابق: ص٤١٧.

(٢) السابق: ص٤١٨.

واعتمد السطر الموسيقي الذي يعتمد على تداخل في التفعيلة الإيقاعية الذي كتب على سطرين من أربع تفعيلات إيقاعية:

وحدك الليلة،

تدعوك ميادين المدينه[١]

وكذلك اعتمد على الدفقة الموسيقية التي كتبت على ثلاثة سطور من ست تفعيلات إيقاعية:

وحدك الليلة،

من شارع عبدئيل (عبد الله)

في زفة هورا[٢]

سادسًا- إيقاعٌ آخر:

لقد نظم سميح القاسم على التفعيلات العروضية ضمن الإيقاع المتعارف عليه في شعر النسق العمودي وشعر التفعيلة، وقد ولد أصحاب هذا الشعر "أوزانًا جديدة لا عهد للشعر القديم بها"[٣] فجاءت بثلاث قصائد على إيقاعٍ آخر بنسبة ١,١٨٥% لقصائد شعر التفعيلة، فالشاعر "يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي، الخلّاق عنصرًا نابعًا من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية، بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو لا أي مقياس خارجي، وتظل تشكيلات إيقاعه وجهًا من وجوه الإيقاع العربي"[٤] فقد اعتمد الإيقاع الآخر على تفعيلتي الخليل الخماسية: "فَاعِلُنْ، فَعُولُنْ" في مزجهما لإيقاع تفعيلة المتدارك والمتقارب، فجاء الإيقاع الآخر يعتمد على التفعيلتين معًا، في مزيج إيقاعي متنوع، فجاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة "فَاعِلُن" والمغيرة منها "فَعِلُنْ، فَاعِلُ، فَاعِلْ"، والتفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة منها "فَعُولُ"، والتفعيلة الأخيرة الضابطة لتفعيلات السطور الشعرية، من: "فَاعِلَاتُنْ، فَلَاتُنْ، فَعُو، فَعْ" بالإضافة للتفعيلة السالمة والمغيرة المستخدمة في الأحشاء وضابطة للسطور الشعرية.

---

(١) السابق: ص٤١٧، ٤١٨.

(٢) السابق: ص٤١٨.

(٣) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض، ط٣، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م: ص٢٥٠.

(٤) البنية الإيقاعية في الشعر العربي: ص٩٣، ٩٤.

فقد جاء التركيب الإيقاعي في قصيدة "بعد أربعين قرناً من الروحِ"، متنوعًا، بحسب الدفقة الشعرية، فقد جاءت "فَاعِلُن" والمغيرة منها بصورة بارزة ومسيطرة في قوله:

طوبى للمساكين؟ لا! — **فَاعِلْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ**

طوبى للحزانى؟ لا! — **فَاعِلْ فَاعِلُنْ فَاعِلْ**

طوبى للصوف والفوقِ؟ — **فَاعِلْ فَاعِلْ فَعُولُنْ فَعْ**

لا.. طبعًا.. لا؟(١) — **فَاعِلْ فَاعِلْ فَاعِلْ**

وقد جاءت التفعيلة الإيقاعية "فَعُولُن" والمغيرة منها بصورة بارزة في بعض سطور نفس القصيدة في قوله:

وحين ارتطم جسده بالشمسِ — **فَعُولُنْ فَعُولُ فَعِلُنْ فَاعِلْ فَا**

على غبار قدميها الحافيتين — **فَعُولُ فَاعِلُ فَاعِلْ فَاعِلُ فَاعِلْ**

أهبْها جسدي قلتُ — **فَعُولُنْ فَعِلُنْ فَاعِلْ**

أهبْها جسدي وآمنتُ(٢) — **فَعُولُنْ فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعْ**

وقد أجاد الشاعر في الانتقال بين "فَاعِلُن" و"فَعُولن" بحسب تداعيات الدفقة الشعرية والنفسية لديه، فجاءت في قصيدة "لقد انتظرتم طويلًا"، ثنائية بين (الرجل والمرأة)، "تشكيل علاقة في جسدٍ متكامل متنام من العلاقات الإيقاعية"(٣) يمثلها هذا المقطع:

أنتم أيها الرجالُ

وانتنَّ أيتها النساءُ

انتم أيها الشيوخ والحاخاميون والكرادلةْ

وانتنَّ أيتها الممرضاتُ وعاملات النسيجِ

لقد انتظرتم طويلًا(٤)

- صورة التفعيلتين في المقطع:

فَاعِلُ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَاعِلْ

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٥٦٥.

(٢) السابق: ص٥٦٦.

(٣) جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر الجاهلي)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م: ص١٠١.

(٤) الأعمال الكاملة: ص٦٣١.

فَاعِلُ فَاعِلُنْ فَعُولُ فَاعِلْ فَاعِلْ فَاعِلُنْ فَعُولُ فَعُو
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

لقد امتزج الإيقاع الموسيقي بالدفقة الشعرية، فقد مثلت التفعيلة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها الرجل بهيمنته في السطر الأول والثالث والمرأة مثلتها التفعيلة "فَعُولُنْ" والمغيرة منها في السطر الثاني والرابع، هذا الاختلاف بين "الرجل والمرأة" جاراه اختلاف في التفعيلة المستخدمة عندما خاطب كل جنس منهما على حدة، ولقد جاء الانتقال إيقاعًا آخر ممهدًا له في السطر الذي قبله، ففي نهاية السطر الأول الذي يمثل "الرجل" بتفعيلته "فَاعِلُنْ" قد جاءت التفعيلة الأخيرة "فَعُولُنْ" تمهد للانتقال الموسيقي لإيقاع تفعيلة "فَعُولُنْ" التي تمثل "المرأة"، وجاءت "فاعِلْ" نهاية السطر الذي يمثل المرأة بتفعيلتها "فَعُولُنْ" فقد مهدت للانتقال لإيقاع تفعيلة الرجل "فَاعِلُنْ"، وجاء السطر الأخير بتشكيله "فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ" ليضبط هذه الثنائية، بمزجهما في الإيقاع الممزوج من "فَعِلُنْ فَعُولُنْ" ولينهي هذه الازدواجية التي بدأت بالتفعيلة "فَاعِلْ" في السطر الأول التي تمثل "الرجل"، وبالتفعيلة "فَعُولُنْ" التي تمثل "المرأة"، فقد بدأ المقطع يخاطب الرجل ثم المرأة كلٌ على حدى، ثم الرجل والمرأة معًا، ليمثل بذلك التمازج الإيقاعي والشعوري لدي الشاعر.

وما القصيدة عند الشاعر إلا "مجموعة حرة من الاختيارات التي تنتشر لتلتقط صوره وتداعياته، ومن ثم يأتي الدور الجمالي في إقامة البناء، ونسج العلاقات بين المفردات والتراكيب"(١)، فقد استخدم سميح القاسم في تركيبه لإيقاع قصيدة "قادم من المذبحة" الأرقام وذلك ليؤكد مصداقية الواقع الأليم وما آلت إليه الأمور بالفعل من ألمٍ وإحباط في الإنسان الذي خرج من المذبحة لا يجد ما يملك، سوى أنه نتيجة هذا الفعل غير البشري الذي طال حتى بسمة الأطفال، ظل يتألم بصمت فلقد خسر الكثير، حتى ابتسامته، في قوله:

أنا قادم من سونغ مي
عفوكم يا أطفال أصدقائي
إن لم أحمل لكم هدايا الدمى
٥٧ طفلًا من سونغ مي
لن يلمسوا الدمى
لن يبصروا الدمى

---

(١) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، عبد القادر عبد الجليل، صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨م: ص١٤٤.

منذ أمس.. آخ... منذ أمس[1]

(1) الأعمال الكاملة: ص٥٦٩.

الفصل الثالث

القافية والوقفات

القافية

أولًا- القافية في شعر النسق العمودي:

أ- القافية من الناحية الصوتية:

القافية هي مقطع صوتي يتكرر في آخر كل بيتٍ من أبيات القصيدة الواحدة، قوامه ساكنان يسبقهما متحرك من آخر البيت، وتأخذ الأشكال التالية من الناحية الصوتية باعتبار وجود أصوات متحركة بين ساكنيها وعدمه[1]، وقد جاءت في الشعر العمودي عند سميح القاسم كالتالي:

١- القافية المتواترة[2] (٠/٠)، كما في قوله:

أغارُ عليكِ من لمسِ النسيمِ   ولمسِ النورِ للوجه القسيمِ[3]

فالقافية هنا (سيمِ) بعض كلمة (القسيمِ)، وبين ساكنيها صوت (الميم) المتحرك.

٢- القافية المتداركة[4] (٠//٠)، كما في قوله:

هذا أنا! عريان إلا من غدٍ   أرتاح في أفيائه أو أصْلَبُ[5]

فالقافية هنا كلمة (أُصلَبُ) والصوتان المتحركان فيهما: الباء واللام.

٣- القافية المتراكبة[6] (٠///٠)، كما في قوله:

---

(1) ينظر المورد الصافي من علمي العروض والقوافي، محمد حسين الأنصاري اليماني، طبع في مطابع الساهجاني، ١٣١٤هـ، ص١٩.

(2) وهي كل قافية تقع بين ساكنيها صوت متحرك واحد.

(3) الأعمال الكاملة: ص٢٠.

(4) وهي قافية وقع بين ساكنيها صوتان متحركان.

(5) السابق: ص٩٥.

(6) وهي التي يتوالى بين ساكنيها ثلاثة أصوات متحركة.

فجــرَ الــشعوبِ أطــلَّ اليــومَ مبتــسمًا   فــسوف تغــسل عـــن أفاقنـــا الظُّلَمَـــا[1]

فالقافية هنا (ــنا الظلما) وهي هنا كلمة وبعض كلمة، وأصواتها المتحركة: الظاء والـــلام والميم.

٤- القافية المترادفة[2] (٠٠)، كما في قوله:

قلبـــــي وأعــــصابي اشـــــتعالْ   وهـــــواي طــــيشٌ وانفعـــــالْ[3]

ب- القافية من حيث عدد الألفاظ:

ونحن عندما نفصل في أنواع القافية من حيث الألفاظ نعلم أن الشاعر لا يتعامل مـــع الإيقاع تعاملًا لفظيًا، فقد جاءت القافية في القصائد العمودية على النحو التالي:

١- القافية جزء من كلمة، كما قوله في قصيدة "إباد":

لا تقـــولي" خنـــت العهـــود" فـــإني   ليَ قلــبٌ مـــا خـــانَ يومًـــا عهـــودا[4]

فالقافية هنا (ـــهودا)، وهي جزء من كلمة (عهودا)، فالهاء متحركة بالضمة، وهي واقعة قبل ساكنين في آخر البيت، هما: واو المد والألف التي هي إشباع لفتحة الدال.

٢- القافية كلمة، كما قوله في قصيدة "أغاني الدرب":

من رؤى الأثـــلامِ فـــي موســـمِ خـــصبِ   ومـــن الخيبـــةِ فـــي مأســـاةِ جَـــدْبِ[1]

---

(١) السابق: ص٩.

(٢) وهي أن يجتمع فيها ساكنان دون فاصل وهو خاص بالقوافي المقيدة.

(٣) السابق: ص٨٩.

(٤) السابق: ص٢١.

فالقافية هي كلمة (جَذْبِ)، فالجيم متحركة بالفتحة وهي واقعة قبل ساكنين في آخر البيت هما: حرف الدال الساكن، و الياء التي هي إشباع لكسرة الباء.

٣- القافية كلمة وجزء من كلمة كما قوله في قصيدة "مواكب الشمس":

ونحن سـرنا بهـا. والحـقُّ رائـدنا والشمسُ أضـحتْ لنـا فـي زحفنـا عَلَمَـا(٢)

فالقافية هنا (ـنا علما).

٤- القافية كلمتان، كما قوله في قصيدة "النار الغاضبة":

نهلـتُ حتـى خمـدتْ جـذوة مـن الهـوى.. كـم ألهبـتْ لـي دمـي(٣)

القافية هنا (لي دمي).

ج- حروف القافية(٤):

إن القافية تقع في نهاية البيت، ضابطة إيقاع البيت، وتعتمد على تكرار عدد معين من الحروف والحركات في نهاية كل بيتٍ وهي ستة أحـرف، وهـي: الـروي، الوصـل، الخروج، الرِّدف، التأسيس، الدخيل، ولم يأتِ حرف الخروج، لأن القوافي لا يوجد فيهـا أية قافية ذات وصل متحرك، والحروف الخمسة الباقية جاءت كالتالي:

١- الروي:

هو الحرف الأخير الذي نبني عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت منها، وقد جاء حرف الروي متحركًا -يسمى مطلقًا- كما في قصيدة "إصرار":

يـا جبـالَ الـثلجِ التـي حطَّمتهـا فـي ضـلوعي عواصـفُ الأقـدارِ(١)

---

(١) السابق: ص٢٢.

(٢) السابق: ص٩.

(٣) السابق: ص٢٢.

(٤) ينظر الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقى شعر العربية: ص ١٩٣ حتى ٢٠٣.

فالراء هو حرف الروي، وقد التزمه سميح القاسم في نهاية أبيات منظومته.

وكذلك جاء ساكنًا –يسمى المقيد–، كما في قصيدة "لا تطعميني":

مالت على الدربِ القراصيَّه
يـــا بنت عمي، يا دمشقيَّه[٢]

٢- الوصل:

وهو حرف مد (الألف أو الواو أو الياء) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة، وكذلك الهاء الساكنة التي يسبقها متحرك، كالتالي:

أ- الألف ما يكون قبلها إلا مفتوحًا، كقوله في قصيدة "عازفة الكمان":

عانقيـــــــه.. صـــــــبابة وحنانـــــــا وانزعي عن ضلوعه الألحانا[٣]

فالوصل هو الألف في (الألحانا).

ب- الواو ما يكون قبلها إلا مضمومًا، كقوله في قصيدة "المطر والفولاذ":

وينتـــــصبُ المـــــصنعُ المـــــاردُ إلهًـــــا.. كلانـــــا لـــــه عابـــــدُ[٤]

وكما في قصيدة "إشربوا":

بعــض الأغـــاني صـــرخةٌ لا تُطــربُ فـــإذا اســـتفزتكم أغـــانيَّ اغـــضبوا[١]

([١]) الأعمال الكاملة: ص١٠.

([٢]) االأعمال الكاملة: ص٣٤٢.

([٣]) االسابق: ص٨٢.

([٤]) السابق: ص٦٩.

فحرف الوصل في المثال الأول الواو الناشئة من إشباع حركة الدال (الـضمة)، وكـذلك واو الجماعة في كلمة (اغضبوا).

ج- الياء إذا كان ما قبلها مكسورًا، كقوله في قصيدة "الدفتر الأزرق":

امـــرأة مــــن كـــلِّ قطـــرٍ.. فهـــا   هنـــا التقـــى المغـــرب بالمـــشرقِ[2]

فالوصل الياء الناشئة من اشباع حركة القاف (الكسرة).

د- الوصل بالياء: قد تكون الهاء ساكنة أو متحركة، وقد جاءت ساكنة فقط وما قبلها متحركًا، كما في قصيدة "قربان":

هـــذي الحــــروف المدلهمَّـــــه   يـــا ســـيدي أحـــزان أمَّــــه
ســـــطرَّتها بتمـــــــردي   فــــي فجـــرٍ آتٍ لــــم أضـــمَّه[3]

٣- الرِّدْف:

وهو حرف مدٍ أو لين ساكن، يسبق الروي مباشرة، سواء أكان الـروي مطلقًـا أم مقيدًا، في قصائد سميح القاسم العمودية، كالتالي:

أ- وقد جاء حرف الردف الألف وهو حرف مد وقد التزمه الشاعر في قصيدة "بابل":

أنـــا لـــم أحفـــظ عـــن الله كتابـــا   أنـــا لـــم أبـــنِ لقـــديسِ قبابـــا[4]

الروي: الباء.
الوصل: الألف.
الردف: الألف.
وفي قوله في قصيدة "الهزيع الأخير":

---

(١) السابق: ص٩٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ص٧٤.
(٣) السابق: ص٩٠.
(٤) السابق: ص٤٢.

أســــرجوا لــــي صــــاعقًا أو شــــراره
بعــــد يــــومٍ أو بعــــد قــــرنٍ منــــاره[1]

الروي: الراء.

الوصل: الهاء.

الردف: الألف.

ب- وقد جاء حرف الردف الواو وهو حرف مد وقد التزمه الشاعر في قصيدة "إباد":

غير أنــي لــم أرضَ فــي الحــبِّ قيــدًا

كيــف يرضــى روحُ الــشبابِ القيــودا[2]

الروي: الدال.

الوصل: الألف.

وفي قوله في قصيدة "أنا وأنت":

تبقين لي، لو نتفتْ جسدي
أيدٍ من الفولاذِ.. مأفونه[3]

الروي: النون.

الوصل: الهاء.

الردف: الواو.

ج- وقد جاء حرف الردف الياء وهو حرف مد، وقد التزمه الشاعر في قصيدة "غيرة":

أغــار عليــك مــن عينــي وقلبــي وأخــشى أن أكــون أنــا غريمــي![4]

الروي: الميم.

الوصل: الياء.

الردف: الياء.

---

(1) السابق: ص٥٥١.

(2) الأعمال الكاملة: ص٤٢.

(3) السابق: ص٣٤٠.

(4) السابق: ص٢٠.

وكذلك جاء حرف الردف الياء حرف لين، والتزمه في قصيدة "نداء":

أنــا أســقي هــواك مــن مقلتيَّــا   يــا حبيبًــا أســكنتُهُ مقلتيَّــا[1]

الروي: الياء.

الوصل: الألف.

الردف: التاء.

٤ – التأسيس:

وهو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك، لا يلتزم، ولكن حركته تلتــزم، كقوله في قصيدة "لمطر والفولاذ":

تهلَّــل بنــا يــا غــدًا لــم يكــن   ســوى مطمــح.. فالــسنى عائِــدُ
تهلــل! ستخــضرّ أشــواقنا   وينــبض شــريانها الخامِــدُ[2]

الروي: الدال.

الوصل: الواو المشبعة.

التأسيس: ألف المد.

وفي القصيدة السابقة التزم الشاعر بحركة الحرف الذي فصل بين الروي وألف التأسيس دون التزام الحرف نفسه.

٥ – الدخيل:

وهو الحرف الصحيح المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي، وهو لا يلتزم، وإنمــا تلتزم حركته، كما في قوله في قصيدة "جيل المأساة":

نــرد الزمــان إلــى رشــدهِ   ونبــصق فــي كأســه الــسابعه
ونرفــع فــي الأفــق فجــر الــداء   ونلهمــه شمــسنا الطالعــه![3]

الروي: العين.

---

(1) السابق: ص١٦.

(2) السابق: ص٦٩.

(3) السابق: ص٢٥.

الوصل: الهاء.

التأسيس: الألف.

الدخيل: حرف الباء المكسور في كلمة (السابعة) في البيت الأول، وحرف اللام المكسورة في كلمة (الطالعة) في البيت الثاني، فقد التزم حركة حرف الدخيل (الكسرة) في باقي أبيات القصيدة.

- ومن العيوب الشعرية عند سميح القاسم:

أ- السناد:

وهو من عيوب القافية يختص باختلاف ما يراعى من الحروف والحركات[1]، وقد جاء في قصائد النسق العمودي سناد الردف ما يختص بالحرف، وجاء ما يختص بالحركات سناد الحذو، وسناد التوجيه، كالتالي:

١- **سناد الحروف:** سناد الردف كما في قصيدة "الشاعر السجين":

وسيول الثورة زاحفةٌ　　لتهدمَ أسوارَ الجورِ
والسجن سيضحي بركاناً　　يجتاح سراديبَ الكفرِ[2]

فالقافية في البيت الأول مردوفة بحرف الواو، والقافية في البيت الثاني مجردة من الردف.

٢-سناد الحركات: و"هو دخول الفتحة على الضمة والكسرة"(٣) في القافية، ومنه:

- **سناد التوجيه:** وهو اختلاف حركة الحرف الذي يسبق الروي المقيد، كقوله في قصيدة "أنسيتني!":

عفوًا معاذ الشَّعر، والعينينِ، والنهد المكوَّر!
إن أنسى دانية القطوفِ.. فأيّ (حصرمةٍ) سأذْكُر[1]

([1]) ينظر دروس في موسيقى الشعر العربي العروض والقافية: ص٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥.

([2]) الأعمال الكاملة: ص١٢.

([3]) قواعد الشعر، لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، حققه وقدم له وغلق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٥م: ص٦٤.

فالراءُ روي مقيد في الأبيات السابقة، وحركة ما قبله في البيت الأول الواو المفتوحة، وحركة ما قبله في البيت الثاني الكاف المضمومة.

ثانيًا- القافية في شعر التفعيلة:

١- القافية الموحدة:

وهي القافية القريبة في صورتها من القافية في الشعر العمودي، ولكنها هنا في شعر التفعيلة تتكرر في نهاية كل سطر و"تضيف نغمًا وجوًا إلى القصيدة، فهذا الصوت المتكـــرر يوحي بأشياء، وتكراره يعمق الإيحاءات"(٢) في نهاية السطر الشعري، وهذا النمط لا يشكل إلا صورة ضئيلة في قصائد شعر التفعيلة عند سميح القاسم، كما في قصيدة "لم أزل":

	عدد التفعيلات
مُدني محلولة الشَّعرِ ╚	
وراياتي غريبهْ	**٤**
يا زراريّ الحبيبةْ	**٢**
لم أزل أدفعُ في بنكِ الخصوبهْ	**٣**
كل دَين العالم الماضي، ╚	
وأقساط الضريبهْ!(٣)	**٤**

تمثل السطور السابقة أربعة سطور، وذلك لتداخل التفعيلة بين السطر الأول والثاني، والسطر الخامس والسادس، ليمثل كل سطرين منهما سطرًا موسيقيًا "مـــدورًا"، وقـــد انتهـــت السطور الأربعة بقافية واحدة وروي واحد وهو الباء الموصولة بهاء ملفوظة، وجاءت التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور موحدة "فَاعِلَاتُنْ"، وقد التزم النسق الصوتي في نهاية السطور كما هو، وجاءت القافية تمثل جزءًا من الكلمة الأخيرة في نهاية السطور، وقد نوع الـــشاعر فـــي تفعيلات كل سطرٍ، كالتالي: (٤، ٢، ٣، ٤) نتيجة تلاحم الدفقة الشعورية والشعرية فجـــاءت

---

(١) السابق: ص٨٦.

(٢) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥م: ص١٣٦.

(٣) الأعمال الكاملة: ص٣٦٧.

متنوعة، جاء السطر المدور من أربع تفعيلات يعبر عن سطرين متداخلين موسيقيًا، مما نوع في إيقاع السطر، وجاء السطر الثالث بثلاث تفعيلات لتحرر القصيدة وتوحد الأسطر -بخلاف الشعر العمودي- بالتفعيلة.

٢- القافية المنوعة:

وهي تعتمد على تعدد وتنوع القافية في القصيدة الواحدة، وقد جاءت في قصائد سميح القاسم بشكلين، كالتالي:

أ- القافية المنوعة المتوالية:

وهي تعتمد على تعدد القافية والروي، في القصيدة وتواليها، "سواء أكانت تجعل القافية والروي متحدين في السطرين المتتاليين أم في عدة أبيات أم في كل القصيدة"(١)، بهندسة خاصة، إذ تتوالى القافية المتشابهة في سطر أو أكثر، ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى ثالثة أو يعود للقافية الأولى، وهكذا، إلى نهاية القصيدة، وذلك بحسب ما تمليه الدفقة الشعورية المتحررة من سطوة البيت، إلى تفعيلة السطر الشعري المتنوع، والشكل التالي من التقفية جاء بشكل لافت في قصائد شعر التفعيلة عند سميح القاسم، كما في قوله في قصيدة "القطار!":

مُفْرَزَةٌ من الغبارْ
تصرعها الرياح على نافذة القطار
ويسقط الذبابُ فوق قهوتي
كما هوى في قريتي
أحبة خانهم النهار!(٢)

الدفقة تعتمد على تفعيلة الرجز، تتكون من ١٤ تفعيلة، موزعة على السطور الشعرية بتنوع، جاءت كالتالي: (٢، ٤، ٣، ٢، ٣) في سطور الدفقة بالترتيب، ومتنوعة الوحدة الأخيرة كالتالي: (مُتَفْعِلَانْ، عِلَانْ، مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، عِلَانْ)، فجاءت القافية متنوعة بذلك، إذ اعتمد المقطع على قافيتين متتاليتين، القافية الأولى مترادفة (/..) في نهاية السطر الأول والثاني والأخير كالتالي: (بار، طار، صار) جزء من آخر كلمةٍ في كل سطر، وجاء حرف

---

(١) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ص١٦٣.

(٢) الأعمال الكاملة: ص١٦٢.

الروي الراء مقيدًا (ساكنًا) وجاء الساكن الأول من هذه القافية حرف مد، والقافية الثانية جاءت متداركة (٠//٠) حرف الروي فيها التاء والوصل الياء، فكانت القافية: (قهوتي، قريتي) كلمة، هذا التنوع والتوالي للقافية جاء بشكل انتظامي: (أأب ب أ)، فجاءت القافية تثري إيقاع القصيدة بتنوعها المعتمد على توالي القافية الأولى ثم الثانية وأخيرا يختم المقطع بقافية من النوع الأول يختم بها الدفقة، ليحد من رتابة التوالي وينقل المتلقي إلى فضاء التعجب ومسببات الخيانة.

ب- القافية المنوعة المتقاطعة:

تعتمد القافية المتنوعة المتقاطعة على تكرار أكثر من قافية، وأكثر من حرف للروي، فقد تؤسس القصيدة على تتابع قافية أو أكثر وتقاطع بعضها، فتأتي القافية الأولى أو الثانية أو أكثر من ذلك متتابعة أو متقاطعة بتغير حرف الروي في بعض الأحيان، وهكذا، كما في قصيدة "كلمة السر":

	عدد التفعيلات	التفعيلة الأخيرة
- للحبر رائحة الدمِ	٢	**مُتَفَاعِلُنْ**
*** قلبي وديعٌ مثل نسمه**	٢	**مُتْفَاعِلاتُنْ**
وجهي نقيٌّ مثل غيمه	٢	**مُتْفَاعِلاتُنْ**
قرّبتُ أغلى ما لديَّ، ╚		
إليك يا جدي الجميل!	٤	**مُتْفَاعِلانْ**
- للحبر رائحة الدمِ	٢	**مُتَفَاعِلُنْ**
*** غنمي تظلّ نظيفةً**	٢	**مُتَفَاعِلُنْ**
شفتي تظلُّ شريفةً	٢	**مُتَفَاعِلُنْ**
ويداي، باسمك تكدحان، ╚		
من الشروق إلى الأصيل..[1]	٤	**مُتَفَاعِلانْ**

المقطع يعتمد على إيقاع تفعيلة الكامل "مُتَفَاعِلُنْ" بتنوعها في السطر الشعري نتيجة التغيرات الحاصلة لها، وجاءت القافية متنوعة، بحيث اعتمد المقطع على ثلاثة أصوات للقافية، القافية الأولى متداركة (/٠//٠) مطلقة، جاءت متتابعة ومتقاطعة بتنوع حرف الروي، فجاء الروي ميمًا في القافية المتقاطعة والوصل الياء الناتجة عن تشبع كسرة حرف الميم،

(١) السابق: ص٣٦٤.

وهي تمثل كلمة وجزءًا من كلمة (ـــة الدمِ)، وجاء الروي التاء المربوطة في القافية المتتابعة والوصل النون الناتجة من التنوين، وهي تمثل جزء من الكلمة (نظيفة، ريفية)، والقافية الثانية متواترة (/٠/٠) مقيدة ومتتابعة تعبر عن كلمة (نسمة، غيمة) فحرف الروي الميم والوصـــل الهاء الساكنة، أما القافية الثالثة مترادفة (/٠٠) مقيدة تمثل (ميلْ، صيلْ) جزء من كلمة، حرف الروي اللام الساكنة، وقد جاءت القافية متنوعة ومتقاطعة لتحد من حالة التوقع لدى المتلقـــي، بالشكل التالي: (أب ب ج أ أ أ ج)، القافية الأولى بحرف الروي الميم جـــاءت (أ***أ***) متقاطعة في السطر الأول والرابع، ومتتابعة (أ أ) بحرف الروي التاء المربوطة في الـــسطر السادس والسابع، وجاءت القافية الثانية متتابعة (ب ب) في السطر الثاني والثالـــث، والقافيـــة الثالثة (***ج***ج) جاءت في نهاية السطر المدور، الرابع والثامن، هذا التتابع والتقـــاطع جاراه تتابع التفعيلات وتقاطعها من حيث عددها في السطر الشعري، فجاءت بالشكل التـــالي: (٤٢٢٢٤٢٢٢) فجاء السطر: الأول والثاني والثالث والخامس والسادس والـــسابع، متتابعـــة، بينما السطر الرابع تقاطع مع السطر الأخير، وجاءت التفعيلة الأخيرة متنوعـــة فـــي نهايـــة السطور الشعرية وبتنوع القافية، إثر الدفقة الشعورية المتموجة الخارجة من عمـــق التجربـــة التي أثرت الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي، فأصبحت آلية توقع القافية لديه تحتاج لجهد إضافي في محاولة التواصل السمعي مع القصيدة بموسيقى السطور المتقاربة، لذلك ظلت القافية عنـــد شعراء شعر التفعيلة "تحتفظ بمكانة خاصة لها في نفوسهم، يحسون أنها تغني شعرهم بموسيقى يصعب التنكر لها، وهم لا يرغبون في نظم شعر متحلل من الإيقاع الموسيقي، بل يتطلعـــون إلى إبداع إيقاعات جديدة موزعة توزيعًا جديدًا تتلاءم مع الذوق الفني للعصر"[١].

(١) أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، (دراسات فكرية ٢١)، دمشق، ١٩٩٥م: ص١١٧.

– الوقفات:

جاء الإيقاع النسقي للشعر العمودي، يعتمد على البيت كوحدة موسيقية مستقلة بحيث تتحقق الوقفة الإيقاعية بوقفاتها الثلاث: العروضية والدلالية والنظمية فيه، فجاء البيت مقسمًا "بحسب استراحات النفس، ووقفات اللسان، وتَهدِّي الفكر، وكل قسمٍ –بيت– به يمثل جملة، أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير، ثم يتعمد أن يكافئ ويؤاخي بين هذه الأقسام –الأبيات–"(١) ليتلاحم ويتحقق الإيقاع من خلال وحدة الشعور في القصيدة الواحدة، كما في قصيدة "أنسيتني؟":

وهتفتِ بي: الله أكبر! أنسيتني؟. والحُبُّ أخضرْ
عفوًا معاذ الشَّعر، والعينينِ، والنهد المكوَّر!
إن أنسى دانية القطوفِ.. فأيّ (حصرمةٍ) سأذْكُر(٢)

هذه القصيدة من مجزوء الكامل، العروض صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ"، والضرب مرفل "مُتَفَاعِلاتُنْ"، من ثلاثة أبيات، جاء البيت الأول مصرع عروضه "مُتَفَاعِلاتُنْ"، وجاءت القافية متواترة (٠/٠) والروي الراء الساكنة، في نهاية جميع الأبيات، وجاء البيت يحقق الوقفة الإيقاعية التي تحققت باجتماع الوقفات الثلاث: العروضية والدلالية والتركيبية، وبذلك يمكن الوقوف عند نهاية كل بيتٍ عروضيًا، فيمكن الوقف عند كلمة: "أكبر، أخضر، المكوَّر، سأذكر"، عند عروض البيت الأول وأضرب باقي الأبيات، لأن البيت الثاني والثالث جاء كل منهما مدورًا، لتداخل كلمة بين شطري البيت الواحد، فكل بيت بنية عروضية مستقلة، تتطابق الوقفة العروضية مع الوقفة الدلالية والوقفة التركيبية، بحيث يؤدي كل بيتٍ المعنى مستقلًا فينتهي التدفق الدلالي بانتهاء البيت عروضيًا، وكذلك يحقق كل بيتٍ الاستقلال النظمي والدلالي نحويًا وتركيبيًا، وجاءت الدفقة الشعورية تربط البيت بغيره من أبيات القصيدة، وكذلك الإيقاع الذي يجعل من القصيدة بنية واحدة، وجسدًا واحدًا، تعبر عن الدفقة الشعرية المنبثقة من قلب الشاعر.

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الثاني)، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٩٨٩م: ص٣٤٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٨٦.

ليس دائمًا بنية السطر الشعري المكتملة في شعر التفعيلة ذي الوقفة العروضية لا تعطينا الوقفة الإيقاعية بالتحديد عند نهايته بوقفاتها الثلاث، بل يتداخل مع ما يليه من معانٍ في السطور التالية له، فسميح القاسم الشاعر "لا يتعامل مع الإيقاع تعاملًا لفظيًا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة –السطر– وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكبًا قويًا مع البنية اللفظية والصوتية –مع السطور التالية– بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها"[1]، تركيبيًا ودلاليًا، بحيث تتلاقى الوقفات الثلاث العروضية والنظمية والدلالية لتحقق الوقفة الإيقاعية في نهاية الدفقة الشعرية، وهذا ما نجده كثيرًا في قصائد سميح القاسم ومثل ذلك في قصيدة "وصية رجل يحتضر في الغربة":

	عدد التفعيلات	التفعيلة الأخيرة
أوقدوا النارَ حتى أرى أختكمْ	**٤**	**فَاعِلُنْ**
جثةً.. وأرى الياسمينةْ	**٤**	**فَاعِلَاتُنْ**
كفنًا..	**١**	**فَعِلُنْ**
والقمرْ..	**١**	**فَاعِلُنْ**
ليلةَ المجزرةْ[2]	**٢**	**فَاعِلُنْ**

تمثل هذه السطور الخمسة جملة شعرية على إيقاع تفعيلة المتدارك، فقد جاءت التفعيلة في السطور الشعرية متنوعة، جاء السطر الأول والثاني من أربع تفعيلات لك واحد منهما، والسطر الثالث والرابع من تفعيلة واحدة لكل منهما، والسطر الأخير من تفعيلتين، وقد جاءت بنية السطر الشعري مستقلة عروضيًا يمكن الوقف على نهايتها فجاءت التفعيلة الأخيرة الضابطة لنهاية السطور بالترتيب كالتالي: "فَاعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ، فَعِلُنْ، فَاعِلُنْ، فَاعِلُنْ"، بهذا التنوع الإيقاعي قد أنهى سطوره فجاءت الوقفة العروضية عند نهاية كل سطر، فكل سطر يمكن الوقوف عنده، ولكن الوقفة الدلالية والنظمية جاءت بخلاف ذلك، فقد جاءت السطور الخمسة متداخلة دلاليًا ونظميًا، فالمفعول به الثاني "جثةً" متعلق بالفعل في السطر الأول "أرى"، والمفعول به الثاني "كفنًا" في السطر الثالث متعلق بالفعل "أرى" في السطر الثاني، وحرف العطف الواو رابط دلالي في السطر الرابع، والمفعول به المعطوف "القمر" متعلق بالفعل الذي تقديره "أرى" المفهوم من السياق للسطور السابقة له، وظرف الزمان "ليلةَ" متعلق بالفعل في السطر السابق له المقدر، وقد جاءت النقط ".. " لتمثل سكتة تفصل الجملة الأولى عن الثانية ، والثانية عن الثالثة تركيبيًا، وكذلك جاءت النقط بعد كلمة" القمرْ" التي سكنت بسكون عارض عوضًا عن الفتحة، وذلك للضرورة الإيقاعية، والسكون العارض في نهاية السطور الشعرية

---

(1) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) الجزء الأول: ص٢٣٧.

(2) الأعمال الكاملة: ص٥٤٧، ٥٤٨.

جاء ليضبط التفعيلة عن الانزياح الإيقاعي، وبذلك نرى أن السطور حققت الوقفة العروضية، ولكنها تفتقر إلى الوقفة الدلالية والنظمية، ولا تتحقق الوقفتان إلا عند كلمة "المجزرةْ" في نهاية الجملة الشعرية، وبذلك تحققت الوقفة الإيقاعية بتحقق الوقفات الثلاث، عند نهاية دفقة الجملة الشعرية.

ولقد جاءت الجملة الشعرية تعتمد على التدوير في سطورها الشعرية وتحقق الوقفات الثلاث في نهايتها، فالتدوير "لا يكسر القانون العروضي أو الصوتي من أجل التركيب اللغوي، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتي والعروضي، وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما، فيقدم في إطار التركيب المطول، وحدات– تفعيلات– عروضية تنتهي نهاية شبه طبيعية، يلتقط عندها أنفاسه –دون كسر للإيقاع أو التركيب اللغوي– ليستمر بعد ذلك في إتمام تركيبه الشعري"(١)، وهذه جملة شعرية واحدة معتمدة على التدوير –تتحقق الوقفات الثلاث في نهاية الجملة– اعتمد فيها الموازنة بين الوقفة العروضية والدلالية والنظمية، وواءم بينها في قوله:

ستون ألفا بين مليونٍ ╙
وماذا؟ ╙
نحن أهل السيفِ ╙
ملقى الضيفِ ╙
مأوى الجارِ.. وإن جارَ الزمانُ!(٢)

هذه السطور الشعرية من قصيدة "ذكريات جميلة" على تفعيلة الكامل، وفي هذا المقطع جاءت التفعيلة المغيرة "مُتْفَاعِلُنْ" مسيطرة، تمثل دفقة، بتدفقها الموسيقي والدلالي والنظمي، وهي جملة شعرية تقع في خمسة سطور، كل سطر يتصل بما يليه أو بما قبله، أو بما يليه وبما قبله معًا، عروضيًا ودلاليًا ونظميًا، بحيث لا يمكننا التوقف إلا عند كلمة "الزمان" لتتحقق الوقفة الإيقاعية زيادة بتحقق الوقفات الثلاث نهاية الجملة الشعرية، في السطور السابقة جاء السطر لا يحقق الوقفة العروضية لأن السطر الشعري غير مكتمل –مكتفٍ– إيقاعيًا، فجاء السطر الأول يتعلق بالسطر الذي يليه، لم تنتهِ التفعيلة في نهايته فجاءت بين السطرين، في نهاية السطر الأول جزء منها "مُتْفَا" وباقيها في بداية السطر الثاني "عِلُنْ"، وجاء كل من السطر الثاني والثالث والرابع متعلقًا بالسطر الذي قبله والذي بعده، ففي السطر الثاني قد تعلق بالسطر الأول كما وضحنا، ولكنه لم ينتهِ إيقاعيًا فجاءت نهاية السطر بجزء "مُتْـ" من التفعيلة المتداخلة بينه وبين بداية السطر الذي يليه "ـفَاعِلُنْ" وهو السطر الثالث، وجاء السطر

(١) موسيقى الشعر العربي(ج١): ص٢٤٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٣٤٧.

الأخير متعلقًا بالسطر الذي قبله إيقاعيًا، فقد تداخلت تفعيلة بدايته ونهاية السطر الذي قبله، فجاءت نهاية السطر الرابع "مُتْفَاعِـ" وبداية السطر الأخير "ـلُنْ"، وجاءت التفعيلة المرفلة "مُتْفَاعِلَاتُنْ" ضابطة لإيقاع تفعيلات السطور الخمسة الثمانية، ووقفة عروضية، وقد جاء التدفق الدلالي والنظمي كذلك خارج حدود السطر الواحد، فجاء السطر الأول مكتفيًا من حيث التركيب النحوي، وكذلك السطر الثاني، ولكن الدلالة قد خرجت من حدودهما، فكان تقدير الكلام في السطر الثاني "وماذا بعد ذلك؟!"، تجده يتعلق دلاليًا بالسطر الأخير، وقد جاءت السطور الشعرية الثلاثة الأخيرة متعلقة نظميًا ببعض، فجاء المبتدأ في السطر الأول "نحن" وخبره الثاني "ملفى" في السطر الثاني، والخبر الثالث "مأوى" في السطر الأخير، وبذلك قد تداخلت السطور الثلاثة نظميًا، وقد جاءت النقط " .." في السطر الأخير تستدعي "وماذا؟" من السطر الثاني من هذا المقطع لتضفي استفهامًا على هذا التعجب في قول: "وإن جار الزمانُ!".

ففي هذه الجملة الشعرية جاءت الوقفة الإيقاعية من سريان تدفق الإيقاع والدلالة والنظم خارج حدود السطر الشعري، وقد التقيا في الوقفة عند نهاية الجملة الشعرية، بانتهاء التدفق الإيقاعي والدلالي والنظمي عند علامة التعجب بما تثيره في نفوسنا من جور هذا الزمان، ويبقى السؤال "وماذا إن جار هذا الزمان؟!" معلقًا من غير إجابة، فهنا قد تحققت الوقفة الإيقاعية.

وجاء شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة كوحدة إيقاعية يؤسس عليها السطر الشعري المتنوع في عدد التفعيلات التي تتحكم في طوله وقصره الدفقة الشعرية الداخلية لدى الشاعر، ولم تستطع "التفعيلة وحدها التي استقاها الشعر الحر –شعر التفعيلة– من إيقاع التراث الشعري العريق أن تتلافى ما حدث فيه من النواقص النغمية الكثيرة وخاصة أن سطور التفعيلة مشوشة بين الطول والقصر"[1] ومن انهيار الوحدة الموسيقية للبيت والقافية الموحدة، ولكنه باعتماده على التفعيلة في السطر المتنوع جاء كثيرٌ من القصائد في مقطوعات تعتبر جملة شعرية بل دفقة شعرية شعورية، متنوعة الوقفات تتلاقى في نهايتها الوقفات الثلاث لتنتج الوقفة الإيقاعية، كما في قصيدة "إليك هناك حيث تموت":

رسالتك التي رفّتْ علي جرحي
كعصفور تفلَّتْ من سجون الحزن والحرمان
ورافق نجمة الصبحِ
لماذا حين فضتها يداي.. تنفَّضتْ أشواكٌ

---

(1) محاضرات مجمعة، شوقي ضيف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م: ص١٢٨.

علي وجهي.. وفي قلبي(١)

تمثل هذه السطور دفقة شعورية وشعرية بتدفقها الموسيقي والدلالي والنظمي، فهي جملة تقع في خمسة سطور، كل سطر يتصل بما بعده أو بما قبله أو بهما معًا دلاليا ونظميا، أما الوقفة العروضية فقد تحققت في كل سطر، فهو يمثل بنية إيقاعية مستقلة يمكن الوقف على نهايتها إيقاعيا، فالسطر الأول والثالث والخامس ينتهي بالتفعلية المغيرة "مُفَاعَلْتُنْ"، والسطر الثاني والرابع ينتهي بالتفعيلة المغيرة "مُفَاعَلْتَانْ"، وقد جاءت الوقفة العروضية عند نهاية كل سطر شعري من السطور الخمسة، ولكن الوقفة الدلالية والنظمية بخلاف ذلك، فقد جاءت السطور متعلقة ببعضها دلاليًا ونظميًا، فالسطر الثاني جملة توضيحية للجملة في السطر الأول، والسطر الثالث جاء الرابط الدلالي حرف العطف، وجاء التركيب النظمي متعلقًا بمعنى السطور السابقة ، فالفعل "رافق" وفاعله ضمير مستتر يعود على العصفور فالسطر متعلق بالسطر السابق له، وكذلك الجملة في السطر الثالث "ورافق نجمة الصبحِ" علاقة توضيحية، توضح حال العصفور، وجاء في السطر الرابع الضمير المتصل بالفعل "فضتها" في محل نصب مفعول به يعود على الرسالة في السطر الأول، وجاء الجار والمجرور "على وجهي" له علاقة مكانية "محلية" بالجملة في السطر الأول، ففي هذه الجملة جاءت بنية السطر الشعري مستقلة إيقاعيًا، وتمثل التفعيلة الأخيرة في كل سطر الوقفة العروضية، وبخلافها جاءت الوقفة الدلالية والنظمية بتدفق الدلالة والتركيب خارج حدود السطر الشعري فقد حطم الوقفة الدلالية والنظمية للسطر، ولكن الوقفات الثلاثة تجتمع لتحقق الوقفة الإيقاعية عند كلمة "قلبي" في نهاية الجملة الشعرية.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص١٠٧.

الفصل الرابع
روابط الإيقاع وضوابطه

أولًا- الروابط الإيقاعية:

تفاصيل ذات أهمية، لا غنى عنها، يستقطبها النسيج الشعري بمنطقه الصارم، لاحتياجه إليها في بنية النص، تعمل على إقامة العلاقة بين الكلمات في عملية النظم، والإيقاع هو الذي يوجه العملية بما تتطلبه الموسيقى الشعرية للنص.

ويأتي الرابط الإيقاعي الذي يستقطبه النسيج لتكتمل البنية الإيقاعية، لداعٍ موسيقي في كثير من الأحيان، لتستقيم النغمة الموسيقية، ولإضفاء معنى خاص في بعض الأحيان على النص، ويأتي في أماكن متنوعة تحددها النغمة الموسيقية وذلك لعدم اكتمالها إيقاعيًا، في حين يكون المعنى مكتملًا من الناحية الدلالية في كثيرٍ من الأحيان، فيقوم الرابط الإيقاعي بسد الثغرة لتكتمل النغمة الموسيقية بالصورة الإيقاعية المرجوة للنص.

وتأتي الروابط الإيقاعية لتزيد من تماسك النسيج الداخلي في التجربة الفنية، ومن هذه الروابط الإيقاعية البارزة في شعر سميح القاسم:

١- الضمائر:

وتأتي الضمائر في بعض الأحيان روابط إيقاعية، فقد جاءت في قصائد سميح القاسم بصورة بارزة، فـ"وجود الضمائر التي تسهل معاينة أصحابها هي خصائص للنص ترتبط مباشرة بالكلمات، ويمكن لهذه الخصائص أن تسهل استيعاب النص بتوضيحها العلاقات بين المعلومات المقدمة أو المفاهيم المستترة (...) إنها كلمات مفاصل رغم أنها تخدم كمؤشرات على العلاقات الموجودة بين الطروحات أو المفاهيم ويمكنها تسهيل بناء التصور الإجمالي للنص"[(١)] وكذلك تقوم بسد الثغرة الموسيقية في كثير من الأحيان، بحيث يستقيم الإيقاع النسقي العمودي وإيقاع شعر التفعيلة بوجودها، لا لدواع دلالية في معظم الأحيان، بحيث لو حذف هذا الرابط (الضمير) لا يختل المعنى الدلالي أحيانًا، ولكن الإيقاع الموسيقي -بنغمته الداخلية- يختل، ويخرج البيت أو السطر حينها عن الإيقاع العام للقصيدة.

---

(١) استيعاب النصوص وتأليفها، أندريه جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١م: ص٢١.

جاءت الضمائر المنفصلة رابطًا إيقاعيًا بصورة بارزة وخصوصًا ضمير المتكلم للمفــرد (أنا) في قصائد النسق العمودي، مثل قوله على النسق الإيقاعي للخفيف (فاعلاتن مستفع لــن فاعلاتن):

أنـــــا أســــقي هـــواك مـــن مقلتيــا يــا حبيبًــا أســكنتُهُ جانحيـــا[١]

///٠/٠ //٠//٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/ /٠/٠//٠ /٠//٠/٠

أو مثل قوله في قصيدة على النسق الإيقاعي للرمل:

أنـــا لـــم أحفـــظ عـــن الله كتابـــا أنـــا لـــم أبـــنِ لقــديسٍ قبابـــا

أنا مـا صـليت.. مـا صـمت.. ومـا رهبـت نفـسي لـدى الحـشر عقابـا[٢]

فقد جاء الرابط الإيقاعي ضمير المتكلم للمفرد (أنا) ليسد الثغرة الموسيقية، فــي الأبيــات السابقة، فقد مثَّل حركتين (//) من التفعيلة المغيرة (فَعِلَاتُنْ ///٠/٠)، ليــستقيم الــوزن، وإذا حاولنا الاستغناء عن هذا الرابط الإيقاعي نجد أن المعنى الدلالي يبقى كما هو ولكن التفعيلــة الأولى من النسق الإيقاعي تكون ناقصة، بذلك يختل الإيقاع الموسيقي، فلا غنى عنه موسيقيًا، ليبقي إيقاع البيت ضمن النسق الإيقاعي للقصيدة، وكذلك جاءت ياء المتكلم في الشاهد الأول، وتاء المتكلم في الشاهد الثاني لاحكام الربط الايقاعي في الأبيات الشعرية.

وفي إيقاع شعر التفعيلة جاء الضمير المنفصل للمتكلم المفرد (أنا) فــي أغلــب الأحيــان رابطًا إيقاعيًا بارزًا يسد الثغرة الموسيقية، كما في قوله:

أنا أصبحتُ إنسانا جديدًا.. غير ما تعهد[٣]

//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠

يعبر الضمير موسيقيًا هنا عن الوتد (//٠) المجموع من تفعيلة الوافر المغيرة (مفــاعلْتن) الأولى، ولو حذفنا الرابط الإيقاعي الضمير، لانتقل إيقاع السطر لإيقاع تفعيلة آخر (مسْتَفْعِلُنْ /٠/٠//٠).

وجاء الرابط الإيقاعي الضمير (أنا) يعبر عن الوتد المجموع في تفعيلة الرمــل المغيــرة (فَعِلَاتُنْ)، فلو حذفناه لاختل إيقاع السطر الرملي، وما أثر على الدلالة، في قوله:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص١٦.

(٢) السابق: ص٤٢.

(٣) السابق: ص١٠٨.

لا تمجدني بتمثال رخامٍ ونشيدٍ
فأنا أوثر من بين الأناشيد الحزينة
///٠/ ٠/٠/// ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/
حزن أمي(١)

وكذلك جاء ليعبر عن حركتي السبب الخفيف في التفعيلة الرجزية المغيرة (مُتَفْعِلُنْ ///٠//٠)، فلو حذف (أنا) لاختل إيقاع السطر وخرج عن إيقاع القصيدة، وكذلك جاء ليزيد حضور الأنا الفاعلة في النص، في قوله:

أنا غرستُ الشجرة
أنا احتقرت الثمرة
أنا احتطبت جذعها
أنا صنعت العود(٢)

وقد جاء ضمير الغائب المنفصل للمفرد المؤنث (هي)، رابطًا إيقاعيًا، ليؤكد حضورها الفاعل، في قوله:

داخ في الغرفة خطو الراقصين
وهي، كانت تسكب الخمرَ لـ
/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /
وتعطي الظامئين..(٣)
//٠/٠ /٠//٠٠

جاءت تعبر عن سكون السبب الخفيف الأول والحركة الأولى من الوتد المجموع في تفعيلة الرمل (فَاعِلَاتُنْ /٠//٠/٠)، فلو حذفت ما اختل المعنى ولكن لخرج السطر الشعري عن إيقاع تفعيلة الرمل.

وجاء ضمير المتكلم المنفصل (نحن) رابطًا إيقاعيًا، يؤسس ابتداء اندفاع المعنى، في قوله:

لم ينجب الغضبْ
غير صغار النكبة الأموات

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٤٨٦.
(٢) السابق: ص٤٩٤.
(٣) السابق: ص٣٠٨.

ونحن.. نحن الركضُ والإغماء

//٠/٠//   ٠//٠/٠/   ٠٠/٠/

خلفك يا عقارب الساعاتِ(١)

الضمير الأول جاء رابطًا إيقاعيًا لو حذف ما اختل المعنى، وجاءت النقط وقفة لتعبر على أنه منفصلٌ عن دلالة السطر، وما جاء لغير الربط الإيقاعي فقد عبر عن السبب الثاني والحركة الأولى من الوتد المجموع في تفعيلة الرجز المغيرة (مُتَفْعِلُنْ //٠//٠)، ولكن حذف هذا الرابط الإيقاعي يخرج السطر عن إيقاع القصيدة لإيقاعٍ آخر.

وقد جاء الضمير المتصل الغائب يعبر عن المفرد المؤنث، رابط إيقاعي، ليسد الثغرة الموسيقية في قوله:

سلبوها وجهها

سلبوها لونها

سلبوها صوتها

سلبوها زيّها الموروث،

من أكتاف جدّ لحفيد(٢)

يمثل الضمير المتصل الغائب (ها) رابطًا إيقاعيًا، فهو يعبر عن السبب الخفيف من تفعيلة الرمل المغيرة (فَعِلَاتُنْ ///٠/٠)، فلو حذف ما اختلت الدلالة في كل سطر، ولكنه جاء لسد الثغرة الموسيقية ولتستقيم نغمة السطر، ضمن إيقاع القصيدة.

وأتى الضمير المنفصل (أنا) لا لربطٍ إيقاعي، بل ليضبط الإيقاع بحيث لو حذف الضمير ما اختل إيقاع السطر، كما في قوله:

كنتُ أنا المغنيَ الجسور(٣)

/٠///٠   //٠//٠   //٠٠

وجاء الضابط الإيقاعي الضمير (أنا) ليعبر عن الوتد المجموع (//٠) في إيقاع تفعيلة الرجز المغيرة (مُسْتَعِلُنْ /٠///٠) فلو حذف الضمير ما اختل الوزن وما خرج السطر الشعري إيقاع القصيدة، وما جاء الضمير إلا للضبط الإيقاعي للسطر الشعري، وجذب الدلالة إليه.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٦٠٩.

(٢) السابق: ص٦٠٣.

(٣) السابق: ص٦٣٦.

٢ – التكرار:

وللتكرار قدرة موسيقية على سد الثغرات الموسيقية في كثيرٍ من الأحيان، في محاولة من الشاعر للسيطرة على النغمة الإيقاعية، فيستقطب النسيج تكرار أحد العناصر ليستقيم الإيقـاع في القصيدة.

فقد جاء التكرار الأفقي في السطر الشعري للربط الإيقاعي في أغلب الأحيان عند سـميح القاسم، وليعمق الدلالة، كما في قوله:

إليك إليك من قلبي المقاوم جائعًا عاري(١)

فقد جاءت إحدى الكلمتين (إليك إليك) في السطر الشعري رابطًا إيقاعيًا، لا لقيمة دلاليـة، فـ (إليك) تمثل (//٠/) حركتين وساكن وحركة، فالكلمة الأولى في بداية الـسطر الـشعري جاءت جزءًا من تفعيلة، تمثل الوتد المجموع (//٠) وحركة (/) الفاصلة الصغرى (///٠) من تفعيلة الوافر (مفاعَلَتُنْ)، والكلمة الثانية جاءت رابطًا بين تفعيلتين تعبر عن حركتين وسـكون (//٠) من الفاصلة الصغرى للتفعيلة الأولى، والحركة الأولى (/) من الوتد (//٠) المجمـوع للتفعيلة الثانية في السطر الشعري، فحذف أحد الكلمتين لا يؤثر على الدلالة، ولكنـه يخـرج السطر عن إيقاع التفعيلة الرملية للقصيدة.

وجاء التكرار ليربط النغمة الموسيقية ويحافظ على إيقاع السطر ضـمن إيقـاع التفعيلـة الرملية للقصيدة، في قوله:

اغسلوها.. علها تبيضُّ، تبيضُّ.. وترتد شعاعا

/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /٠/ /٠/ /٠/٠/ ///٠/٠/ ///٠/٠/

أو شراعا(٢)

فقد استقطب النسيج تكرار كلمة (تبيضُّ) الذي يعبر عن (/٠/٠/) إلى السطر الموسـيقي، فكلمة (تبيضُّ) الأولى تمثل (/٠) السبب الخفيف الأخير من التفعيلة الرملية الثانية (فَاعِلَاتُنْ)، والسبب الأول (/٠) والحركة الأولى من الوتد المجموع (/) في التفعيلة الثالثة، (فَاعِلَـاتُنْ)، والكلمة الثانية (تبيضُّ) تعبر عن (/٠/٠) حركة وسكون الوتد المجموع والسبب الثـاني مـن

---

(١) السابق: ص١١٠.

(٢) السابق: ص١٩٤.

التفعيلة الثالثة، وحركة السبب (/) من التفعيلة الرابعة المغيرة (فَعِلَاتُنْ)، فلا يمكن الاستغناء دلاليًا ولا إيقاعيًا عن إحدى الكلمتين.

وقد يكون التكرار لتركيب معين لسد الثغرة الموسيقية لإيقاع السطر الشعري، كما في قوله:

فكيف أعود؟ كيف أعود؟ يا معبوديّ الجارح[١]

/ /۰///۰ / /۰///۰ //۰/۰/۰ //۰/۰/۰

تكرار (كيف أعود) الذي يعبر عن (/۰///۰/) جاء جزءًا من تفعيلتين لربط إيقاع السطر بعضه ببعض ليستقيم إيقاع السطر الشعري.

وجاء التكرار الرأسي في الأسطر الشعرية للربط الإيقاعي في أغلب الأحيان عند الشاعر، ولقيمة دلالية.

وجاء الرابط الإيقاعي كلمة مكررة من الكلمة الأولى تطابقها موسيقيًا، وفي نفس موقعها من السطر الشعري، كما في قوله:

بكيتُ على أبي المغدور في دوّار قريتنا

بكيتُ على صديقتنا

بكيتُ على رفاق طفولتنا، في وحشة المنفى[٢]

عبرت كلمة (بكيتُ) في بداية الأسطر عن الوتد المجموع والحركة الأولى من الفاصلة من تفعيلة الوافر (مفاعلَتنْ //۰///۰)، فجاءت الكلمتان المكررتان روابط إيقاعية في بداية السطر الثاني والثالث، بحيث يمكن الاستغناء عنها دلاليًا، ولكن النسيج استقطب (بكيتُ) لتستقيم النغمة الموسيقية، ويبقى إيقاع الأسطر ضمن إيقاع قصيدة الوافر، وجاء التكرار هنا رابطًا إيقاعيًا وفي نفس الوقت رابطًا دلاليًا بين الأسطر فاسترجاع الكلمة (بكيتُ) مع كل سطر يعزز دلالتها ويربط بين دلالة الأسطر المتعاقبة.

وجاءت الكلمة المكررة من الأولى تخالفها في موقعها وتتطابق معها موسيقيًا، رابطًا إيقاعيًا، كما في قوله:

وشدّوا، أيها الأحباب.. ←

(١) الأعمال الكاملة: ص١١١.

(٢) السابق: ص٢٠٨.

//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ /

شدّوا الساق والساعد![1]

/٠/٠/٠ //٠/٠/٠

عبرت كلمة (شدوا) عن حركة وسكون الوتد المجموع والسبب الخفيف (/٠/٠) في تفعيلة الوافر المغيرة (مفاعَلْتُنْ //٠/٠/٠)، وجاءت الكلمة الأولى في بداية السطر والكلمة الثانية في وسط السطر الموسيقي وذلك نتيجة تداخل السطرين في تفعيلة، لينتجا السطر الموسيقي السابق.

وقد جاء التكرار في بعض الأحيان –رابط إيقاعي ودلالي– لربط إيقاع السطر الشعري، وليؤكد الفعل المرجو من التكرار في قوله:

وقل للناسِ.. قل للناسِ، إن الليلَ لا يبقى

/ /٠/٠/٠ / /٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠

وقل للبحرِ إن هناك من يأس على الغرقى[2]

عبر التركيب (قل للناسِ) عن (/٠/٠/٠ /) حركة وسكون الوتد المجموع والسببين الخفيفين من تفعيلة الوافر المغيرة (مفاعلْتن //٠/٠/٠) وحركة الوتد في التفعيلة المجاورة (//٠/٠/٠)، فجاء تكرار التركيب رابطًا إيقاعيًا، وذلك لو أردنا حذف أحد التركيبين لا يختل السطر الشعري من الناحية الموسيقية، ويبقى الإيقاع ضمن تفعيلة الوافر، لكن التكرار جاء هنا يعطي دفعة دلالية لتؤكد حضور (أنا) الشاعر، وليوطد الفعل الثوري المرجو بخطابه من الآخر.

وأكد الرابط الإيقاعي تكثيف دلالة البقاء والثبات حتى النهاية في طلب الحرية بتكراره (حتى الموت)، إذا حذفنا أحد التركيبين لما حدث خلل إيقاعي، في قوله:

فحتى الموتُ! حتى الموتُ!

//٠/٠/٠ / /٠/٠/٠ /

يبقى فارس الأحزانِ

/٠/٠/٠ //٠/٠/٠ /

عبد جوادك الجامح!![3]

/٠///٠ //٠/٠/٠

---

(1) السابق: ص٢٢٤.

(2) السابق: ص٣٢٧.

(3) الأعمال الكاملة: ص١١٣.

٣- التدوير:

التدوير رابط إيقاعي فهو تداخل التفعيلة أو تداخل الكلمة أو التداخل التركيبي بين سطرين أو شطرين، "يحدث نوعًا من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية، لكنه مع ذلك يحدث نوعًا من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوي"[١]، ويعمل على تماسك النسيج الشعري، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية ، لأن التفعيلة تعتمد على "ترتيب نغمي دائري واحد للحركات والسكنات –داخلها–، ولا تختلف إلا في نقطة البدء فقط"[٢]، –في كل عملية تداخل– في حالة تداخل التفعيلة أو الكلمة، و يحافظ على الانسجام الدلالي في التركيب اللغوي غالبًا، لتبقى الأسطر المتداخلة ضمن إيقاع القصيدة.

إن التداخل في التفعيلة بين سطرين، يعمل على انسجام النغمة الموسيقية ضمن إيقاع القصيدة، ولينتجا سطرًا موسيقيًا واحدًا، فكل سطرٍ من السطرين مكتفى معنىً، ولكنه ناقص موسيقي، كما في قوله:

مَنْ الذي تنتظرينَ ╚

/٠/٠//٠   /٠///٠   /

وحدنا الأعجوبه[٣]

/٠//٠   /٠/٠/٠

فقد جاء التداخل الموسيقي بين السطرين، فجاءت نهاية السطر الأول حركة السبب الخفيف المحذوف ساكنه (/) وفي بداية السطر الثاني السبب الخفيف والوتد المجموع (/٠//٠) باقي تفعيلة الرجز المغيرة (مُتَفْعِلُنْ //٠//٠)، وبذلك جاءت التفعيلة المتداخلة رابطًا إيقاعيًا يربط النسيج ليستقيم إيقاع هذين السطرين، مما يجعل النص كتلة إيقاعية متماسكة، وليست مفككة كما هو الحال في النظام العمودي إذ يكون كل بيتٍ مستقلًا عن غيره إيقاعيًا.

والتداخل رابط إيقاعي غالبًا ما يكون موسيقيًا ودلاليًا بين السطرين المتداخلين في التفعيلة، يكمل بعضهما البعض فيكتمل إيقاع السطر الموسيقي الناتج موسيقيًا ودلالةً، في إيقاع القصيدة، كما في قوله:

ولكزتُ في شغفٍ جوادي، ╚

---

(١) موسيقى الشعر العربي (الجزء الأول):ص٢٣٠.

(٢) كتاب العروض: ص٣٨.

(٣) الأعمال الكاملة: ص٥٤٦.

/ ٠///٠/// ///٠/// ٠/

وانطلقتُ.. لألفِ عام![١]

/٠/// ///٠//٠٠

انتهى السطر الأول موسيقيًا على هذا الشكل بالتفعيلة المرفلة (متفــاعلاتن ///٠//٠/٠)، ولكن السطر التالي له يحتاج السبب من التفعيلة المرفلة ليستقيم إيقاع السطر موسيقيًا، وجاءت الدلالة في السطر الثاني تحتاج للسطر الأول فالانطلاق يحتاج للكز –إن كان جوادًا–، لــذلك جاء التداخل الموسيقي والدلالي للربط الإيقاعي بين السطرين، لينتجا سطرًا موسيقيًا واحدًا أو دفقة أو موجة.

وقد جاء التداخل الموسيقي في التفعيلة والدلالي في بنية التركيب، روابط إيقاعية تجعل من النسيج الشعري أكثر تماسكًا، لا غنى عنها كروابط تعزز تماسك الإيقاع الموسيقي والــدلالي، وتجعل من البناء الفني يموج بالحركة الإيقاعية غير المتوقعة، كما في قوله:

وتظلُ تصرخُ: ﷺ

///٠//٠ //

"يا ضمير الناس! من يحمي من العربِ الرعاعِ

/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠//٠/٠

بيتَ الحزانى العائدينَ من الضياعِ؟"[٢]

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠//٠/٠

التداخل الموسيقي في السطر الأول والثاني جاء رابطًا إيقاعيًا يجمع السطرين في ســطرٍ موسيقي واحد، نتيجة اشتراك السطرين في تفعيلة واحدة، ففي نهاية الــسطر الأول جــاءت حركتا الفاصلة الصغرى (//) وفي السطر الثاني باقي التفعيلــة حركــة وســكون الفاصــلة الصغرى والوتد المجموع (/٠//٠) من تفعيلة الكامل (مُتَفَــاعِلُنْ ///٠//٠)، وجــاء التــداخل التركيبي في السطر الثاني والثالث رابطًا إيقاعيًا، ليستقيم المعنى، فجاء المفعول به في السطر الثالث الذي أوقع به الفعل في السطر الثاني، لا غنى عن سطرٍ من هذه الأسطر، فهي تكمــل بعضها البعض، في إيقاع موسيقيّ ودلاليّ واحد.

---

(١) السابق: ص٢٨٩.

(٢) السابق: ص٣٦١.

والكلمة تأتي رابطًا إيقاعيًا حين تتداخل بين شطري البيت العمـــودي، تزيـــل الفـــوارق النغمية، لتنتهي فاعلية التفعيلة الأخير من الشطر الأول (العروض) كضابط لإيقاع الـــشطر، فينسجم وتتداخل نغمة الشطرين في البيت العمودي، كما في قوله على النسق الإيقاعي للكامل:

فاشـــــحذ مُـــــداك علـــــى جـــــرا حـــــي.. إننـــــي قربـــــانُ كلْمـــــه!![1]

/٠/٠//٠/٠/   /٠//٠/٠/   ٠///٠///   /٠/٠//٠

تجد أن كلمة (جراحي) جاءت للربط الإيقاعي بين شطري البيت، عبـــرت عـــن الوتـــد المجموع من التفعيلة الأخيرة السالمة (متفاعلن ///٠//٠) من الـــشطر الأول –العـــروض–، والسبب الخفيف من التفعيلة المغيرة (مُتْفَاعِلُنْ /٠/٠//٠) في بداية الشطر الثاني من البيت.

وقد تأتي الكلمة للربط الإيقاعي بين أكثر من تفعيلة في شطري البيت، كما في قوله على النسق الإيقاعي للمتقارب:

وضـــمّ غيـــوم البحـــار وغـــيم الـــــ مـــصانعِ.. مـــن نهجنـــا الواحـــدُ[2]

//٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠   //٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠

كلمة (المصانع) جاءت رابطًا إيقاعيًا، فقد أكملت التفعيلة الأخيـــرة مـــن الـــشطر الأول، بإعطائه ساكنًا، لينسجم الإيقاع الموسيقي بين السطرين، فقد عبرت عن الساكن الأخيـــر فـــي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول (٠)، وتفعيلة كاملة في بداية الشطر الثاني (فعولن //٠/٠)، وحركة الوتد من التفعيلة الثانية في الشطر الثاني (/)، فقد جاءت الكلمة متداخلة بين شـــطري البيت، لتحقق التماسك الإيقاعي للبيت.

وفي إيقاع شعر التفعيلة جاء التداخل بالكلمة رابطًا إيقاعيًا، ليؤكد الانسجام الموسيقي بين الأسطر الشعرية، وإمكانية نشر الجملة بسطرها الموسيقي، كما في إيقاع تفعيلة الرجز:

منذ قرون ستّة مكعبة

ساحتنا   الـــ

/٠///

المركبةُ..   الـــ

---

(1) السابق: ص٩٠.

(2) السابق: ص٦٩.

٠ /٠///

الأغراب

٠ /٠/٠/٠

جثّتهُ.. ╚ الـــ

/٠///

الصريرُ.. ╚

٠ //٠/

أمي ╚

/٠ /٠

أبعد الأبواب(١)

/٠//٠ /٠/٠/٠

فقد جاءت الكلمات التالية روابط إيقاعية: (المركبة، الأغراب، الصرير) متداخلة مع السطر السابق لها، لتعطي كلمات السطر السابق سكونًا لتستقيم النغمة الموسيقية، وجاءت كلمة (أمي) كذلك رابطًا إيقاعيًا نتيجة تداخل التفعيلة بالسطر السابق والسطر التالي لها.

ثانيًا- الضوابط الإيقاعية:

الضابط الإيقاعي هو الذي يساهم في توجيه النسيج الشعري في عملية النظم، ويحافظ على التماسك الموسيقي لبنية كل بيتٍ أو سطرٍ ضمن الإيقاع العام للقصيدة.

ومن أهم الضوابط الإيقاعية التي تسهم في تكوين النسيج الشعري وتساهم في تحديد أماكن العناصر في بنية قصائد سميح القاسم:

١- الحذف:

والشاعر في عملية النظم يميل إلى حذف بعض العناصر من الكلام لدواع موسيقية في بعض الأحيان -ليس بالضرورة- ، ليضبط بذلك إيقاع البيت أو السطر الشعري، بما يتماشي

(١) السابق: ص٥٨٧.

وإيقاع القصيدة، و يعتمد على "حذف بعض العناصر المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتمادًا على القرائن المصاحبة حالية كانت أو عقلية أو لفظية"[١]، فالنص الشعري هو زيادة تكثيف للغة، بخروجها عمّا هو مألوف فـ "البنية العميقة في كل موضع تحمل عنصرًا أو أكثر من العناصر التي ثم حذفها في بنية السطح"[٢]، وبذلك فإن الحذف لا يكون مخلًا، بل ضروريًا من أجل الضبط الإيقاعي وأحيانًا من أجل غاية بلاغية وهي الأكثر إلتصاقًا.

وقد استعان الشاعر بحذف إشباع الحركة أو حذف الحركة، "فإن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع"[٣]، ولا يترتب نتيجة الحذف تغيير دلالي أو إعرابي، فيما يقع فيه، "وهو حذف يعتري آخر الكلمة فتنطلق الحركة بغير الإشباع المعهود فيها في الاختيار، أي يحدث تقصير للصائت الطويل وقد تحذف الحركة (الصائت القصير) سواء أكانت حركة بناء أم إعراب، وينطق الحرف ساكنًا"[٤]، ليضبط إيقاع السطر الشعري.

وكان الحذف في إشباع الحركة، بحيث تنطق مختلسة، (تقصير الصائت الطويل)، كما في قوله:

ويزيلُ ما زرعتهُ فيها من عذاب[٥]

///٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠٠

وقد حذف إشباع الضمة الأخيرة في (زرعته)، ليتم ضبط إيقاع السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الكامل.

وجاء حذف الحركة (الصائت القصير) حركة الإعراب لينطق بها ساكنة وذلك للضبط الإيقاعي، كما في قوله:

لم أقْرأ الصحفْ هنا.. لم اسمع الأخبار![١]

---

(١) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإبراهيمية- رمل الإسكندرية، ١٩٩٨م: ص٤.

(٢) المرجع السابق: ص٢٥.

(٣) اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٥م: ص١٩.

(٤) السابق: ص٥٥.

(٥) الأعمال الكاملة: ص١٤.

/٠//٠/ /٠//ـ/ /٠/٠//٠ /٠/٠٠

تم حذف الفتحة (الصائت القصير) من الحرف (الصامت) الأخير في كلمة (الصحف) ونطقها حرفًا ساكنًا، ليتم ضبط إيقاع السطر ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، وفي حال تحريكها تتوالى خمس حركات وهذا مكروه في الشعر.

وكان الحذف في حركة من داخل الكلمة (صائت قصير) للضبط الإيقاعي، كما في قوله:

ربما ترفض بعض الصحْفِ من شعري قصيدة![٢]

/٠//٠/ /٠/٠/// /ـ//٠/٠ /٠//٠/٠

فقد حذف الضمة (الصائت القصير) من كلمة (الصحُف)، وذلك لكي تستقيم نغمة البيت، وسكن الحرف (الصامت) ليتم الضبط الإيقاعي ضمن إيقاع تفعيلة الرمل.

وكان الحذف في إشباع الحرف (الصامت)، ولكنه هنا ينطق بحركة (صائت قصير) تنطق بخلسة، وهو (تقصير الصائت الطويل)، كما في قوله:

وأنا يا كفر قاسم

///٠/٠ /٠//٠/٠

أنا لا أنشد للموتِ.. ولكن ليدٍ ظلت تقاوم[٣]

///٠/٠ ///٠/٠ ///٠/٠ ///٠/٠ /٠//٠/٠

(أنا) في السطر الأول تتكون من: (صامت و صائت قصير (أَ)+ (صامت وصائت طويل (نَا)) وبذلك تحقق السكون فيها (/٠/)، أما (أنا) في السطر الثاني قصر الصائت الطويل فهي تتكون من (صامت وصائت قصير(أَ)+ صامت وصائت قصير) فحذف السكون منها (//)، ليتم الضبط الإيقاعي لموسيقي السطر وعدم خروجه عن إيقاع تفعيلة الرمل.

وقد جاء الضابط الإيقاعي بحذف إشباع الحركة والحركة، إذ اجتمع تقصير الصائت الطويل والقصير، في قوله:

فلتُحسّي- اليوم يا بْريطانيا العظمى- بعاركْ[٤]

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠

---

(١) ا السابق: ص٥١.

(٢) السابق: ص١١٤.

(٣) السابق: ص١٠٣.

(٤) السابق: ص٢٣٧.

وجاء الحذف للضبط الإيقاعي بتقصير الصائت الطويل في صوت المد في أداة النداء (يا) إلى صائت قصير، وبذلك أصبحت (يـَ) صامت+ صائت قصير، تنطق بخلسة، وكـذلك تـم حذف الصائت القصير (الكسرة) الذي على حرف الباء في كلمة (بريطانيا) وسـكن الحـرف (الصامت)، للحصول على السبب الخفيف (/٠) من تفعيلة الرمل (فَاعِلَاتُنْ /٠//٠/٠)، ليبقـى السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الرمل.

وقد جاء الحذف ضابطًا إيقاعيًا بحذف الساكن، تقصير الصائت الطويـل إلـى (صـائت قصير)، بتغيير الحركة على الحرف (الصامت)، كما في قوله:

عابرٌ موتيَ يا أمي،

/٠//٠/ ///٠/٠ /٠

فلا تبكي عليّا![1]

//٠/٠ /٠//٠/٠

فقد جاء تقصير الصائت الطويل وإبداله بصامت قصير بفتحة قصيرة، وذلك ليستقيم إيقاع السطر الشعري للحصول على حركة العين (/) في التفعيلة المغيرة (فَعِلَاتُنْ ///٠/٠) ضـمن إيقاع تفعيلة الرمل.

وجاء الضبط الإيقاعي بحذف الاسم الموصول (التي) من البنية الـسطحية، فهـو يمثـل (حركة وسكون/٠) صامت+ صائت طويل وذلك ضروري، و"أتى بصلة "أل" جملة فعليـة"[2] فعلها ماضي، في قوله:

ألقبور البلَّلتها أدمعي من ألف عام[3]

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠

وكذلك جاء حذف الاسم الموصول (الذي) من البنية الـسطحية، وجـاء الحـرف (مـا) الموصولة فيها يعبر عنها للضبط الإيقاعي، حتى لا ينزاح السطر الشعري عن إيقاع تفعيلـة البسيط، في قوله:

أكون ما شئتُ وكن ما تشاء..[1]

---

(1) الأعمال الكاملة: ص٤٨٠.

(2) الهامش شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك (الجزء الأول)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٨٥م: ص١٥٨.

(3) الأعمال الكاملة: ص٤٩١.

//٠// /٠///٠ /٠//٠٠

وجاء الحذف لداع موسيقي ليجعل من البيت الشعري مكتملًا موسيقيًا، بحذف أداة النـــداء للضبط الإيقاعي في قوله:

فجــرُ الــشعوبِ أَطِـلَّ اليــومَ مبتــسمًا فــسوف نغــسلُ عــن آفاقنـــا الظلمـــا[٢]

فقد حذفت أداة النداء (يا) في قوله (يا فجرَ الشعوبِ)، وذلك للضبط الإيقاعي وعدم خروج البيت عن الإيقاع النسقي للقصيدة.

وكذلك جاء الحذف ضابطًا إيقاعيًا، بحذف (أيها) لضرورة إيقاعية، وجاء بأداة النداء (يا) رابطًا إيقاعيًا، وذلك لضبط السطر الشعري وعدم خروجه عن إيقاع القصيدة، كما في قوله:

مولاي! يا الاسكندر العصريَّ ╚

/٠/٠/٠/ /٠//٠/٠/ /٠/٠/

يا باري الغيوم الواعده![٣]

/٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠

فقد عبرت أداة النداء (يا) صامت+ صائت قصير، وذلك ليستقيم الوزن وتستقيم التفعيلـــة (/٠/٠//٠)، لذلك جاءت للضبط الإيقاعي، مع أنه كان الأولى لغويًا أن يستخدم مـــع الاســـم المعرف بأل (أيها) فأداة النداء (يا) تختص بلفظ الجلالة (يا الله) بقطع ووصل الهمزة.

أما حذف بعض عناصر التركيب في الجملة جاء للضبط الإيقـــاعي، وليجعـــل الـــشاعر المتلقي يشارك في قراءة النص بصورة فاعلة، في قوله:

ذات يومٍ،
كانت الصحراء، قيظًا وخيالًا
وسرابًا، ونخيلًا، وجمالًا
كانت الصحراء، رملًا وحداةً وهوادجْ
همُّها أن تُلهِم الشِعرَ ╚
مُغنِّين كسالى..

---

(١) السابق: ص١٧٧.

(٢) السابق: ص٩.

(٣) السابق: ص١٧٧.

كانت الصحراء.. كانت.. ذات يومِ[1]

فقد جاء حذف بعض العناصر المكررة في الكلام للضبط الإيقاعي وعدم خروج الأسطر الشعرية عن إيقاع القصيدة، فحذف الفعل الناسخ واسمه من الصياغة (كانت الصحراء)، بحيث يمكن للمتلقي إدراك المحذوفات اعتمادًا على القرائن الموجودة التي تمثل خبر للفعل الناسخ (خيالًا، سرابًا، نخيلًا، جمالًا، رملًا، حداةً، هوادجْ)، وجاء السكون في نهاية كلمة (هوادجْ) لضبط تفعيلة الرمل، وجاءت النقط (...) تعبر عن استقطاب لا نهائي للخبر المنصوب بالفعل الناسخ (كانت الصحراء..)، وتلاشيه واسم الفعل الناسخ (كانت..)، لتعود البنية العميقة بإدراك المتلقي إلى دلالة حالة ما كان في المكان (ذات يوم) بشكل دائري.

وقد أسس الشاعر في بعض قصائده للحذف، فيكرر ما يريد حذفه، ثم يحذف لضبط إيقاع السطر الشعري، ويبقى يكرر (قرونًا يا أبي) في كل سطر من خلال البنية العميقة للنص، كما في قوله:

قرونًا يا أبي تاجرتَ بالأطياب والخزِّ
قرونًا يا أبي غامرتَ حتى عدتَ بالكنزِ
حميتَ من أجلي حميت الماء
وصنتَ التمرَ في واحاتك الخضراء
وصنتَ التمرَ في واحاتك الخضراء
عرفتَ الله ضوءَ حرَاء
همدتَ اللات في مكة
وجبتَ الأرضَ تخصبها.. من الصحراء
وعدتَ إليَّ من شيراز ╘
بالديباجِ، والنهوند، والخبزِ[2]

---

(1) الأعمال الكاملة: ص٢٣٤.

(2) السابق: ص١٦٦.

٢- السكتات المتنوعة:

وتأتي السكتات المتنوعة ضابطًا إيقاعيًا لتستقيم النغمة الموسيقية، فهي "جزءٌ من الـزمن الموسيقي"(١) تعمل على عدم الخروج عن إيقاع القصيدة، وذلك بما تقدمه السكتات المتنوعة من ضوابط صوتية وعروضية ودلالية تزيد من تأثيرية النص، بما تضيفه من لحظات تغذي بها ذاكرة المتلقي.

وتأتي السكتة ضابطًا إيقاعيًا في سكتة إشباع الحركة حرفًا ساكنًا، لتستقيم النغمة الموسيقية "ولهذا يجب أن يكون لطول زمان ما بين النقرتين -سكتة- حدّ إذا تجوّز أوهم الانقطـاع"(٢) لذلك تأتي بعد إشباع الحركة حرفًا لتعزز تحول الصائت القصير إلى صائت طويل، كما فـي قوله:

علموني أنهُ، سبحانهُ يحيي ويفني ما يشاء(٣)

فقد تم إشباع حركة الضمير المتصل في كلمة (لأنهُ، سبحانهُ)، وذلك بتحويـل الـصائت القصير (الضمة) إلى صائت طويل (مد)، ما يلزم السكتة بعد الضمير ليعزز الإشباع، وبذلك ضبطت التفعيلة عن الخروج عن إيقاع تفعيلة الرمل، فقد عبرت السكتة عن سـكون الوتـد المجموع في التفعيلة السالمة (فَاعِلَاتُنْ)، فلو حذف الساكن -لم نشبع الحركة حرفًا- لحدث خللٌ في إيقاع السطر الشعري، ولهذا جاءت السكتة تعزز هذا الضبط الإيقاعي.

وقد جاءت السكتة من إشباع حركة أخيرة في كلمة داخل السطر الشعري، وجاءت الـنقط لتؤكدها، لتستقيم نغمة السطر ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، في قوله:

تاج ملوك يعربَ.. من جذوة الحصان(٤)

فقد تم إشباع حركة الباء بتحويل الصائت القصير إلى صائت طويـل يمثـل المـد فـي (يعربَا)، والنقط بعدها تعزز السكتة بإعطاء ساكن الوتد (نْ) فـي تفعيلـة الرجـز المغيـرة (مُتَفْعِلُنْ)، لتستقيم النغمة الموسيقية للسطر الشعري ضمن إيقاع القصيدة.

---

(١) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع: ص٧٨.

(٢) الشفاء -الرياضيات- ٣- جوامع علم الموسيقى: ص٨٥.

(٣) الأعمال الكاملة: ص٣١٢.

(٤) السابق: ص٣١٩.

ولا شك بأن سكتة الصوت الصامت (الحرف) غير المتبوع بصائت (حركة)، ساكن مقيد لا ينتج عنه صوت آخر، في نهاية السطر الشعري، تأتي في كثيرٍ من الأحيان ضابطًا إيقاعيًا، كما في قوله:

"هذه الليلةَ لا تخلعْ ثيابكْ

ساعةَ النومِ، ╚

ولا تخلعْ حذاءكْ!"[1]

فقد جاء السكون العارض ضابطًا إيقاعيًا في نهاية كلمة (ثيابكْ، حذاءكْ) يعبر عن سكون السبب الأخير من تفعيلة الرمل السالمة (فَاعِلَاتُنْ)، ليؤكد عدم انزياح موسيقى السطر عن إيقاع تفعيلة الرمل.

وتأتي السكتة العروضية في نهاية السطر الشعري لتعزيز الإيقاع وعدم خروج السطر عنه أو امتزاج موسيقاه بسطرٍ آخر قد يخرجه عن إيقاع القصيدة، كما في قوله:

حسنٌ.. لكنَّ تاريخ الصواعق

مسخَ القلبَ حجر

والوتر،

خنجرًا يقدح قمحًا وشرر

حسنٌ.. ╚

مُذ صرخت أمي ╚

وشدَّتْني المشانق[2]

فالسكتة جاءت ضابطًا إيقاعيًا بعد كلمة (حجر، الوتر، شرر) سكتة لا بد منها، وإلا يخرج المقطع عن إيقاع تفعيلة الرمل.

وقد أتاحت السكتة الدلالية في نهاية السطر الشعري استقطاب ضابط دلالي، بحذفه لم يحدث خلل إيقاعي، في قوله:

من أين يبلغكِ الطريق؟!

***من أين* يا أحياء شيكاغو الفقيرة؟**[3]

---

(1) السابق: ص٣١١.

(2) السابق: ص٥٧٥.

(3) السابق: ص١٣٤.

لوجود السكتة الضابطة في نهاية السطر الأول جاء تكرار (من أين) ضـــابطًا إيقاعيًـــا، ليوجه دلالة المكان ويؤكد السكتة الدلالية الضابطة للسطر السابق له، وبحذف (من أيـــن) لا يحدث خلل موسيقي، ولجاز تداخل التفعيلة الأخيرة في السطر الأول مع ما تبقى في الـــسطر الثاني بحذفها.

وقد جاء الضابط الدلالي بين علامتي ترقيم الجملة الاعتراضية (– ..–) ليؤكد حـــضوره وليوجه الدلالة، كما في قوله:

أنا عاهدتُ –حتى الموت– أطفالي وآلهتي

وأنت تريد معصيتي..

كفى، يا أتفه الأوثان.. لن أقبلْ!!(١)

فيمكن حذف الضابط الدلالي –حتى الموت– ولا تختل نغمة السطر الشعري وتبقى ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، وتبتعد الدلالة عمًّا هو مخطط لها، و جاءت السكتة فـــي نهايـــة الـــسطر الشعري تؤكد لحظات الحوار الدلالي بين (أنا وأنت) والذي أثير بالجملة الطلبيـــة وأســـلوب النداء والنفي، والتمازج الأسلوبي في التعجب داخل النص التخيلي.

٣- التقديم والتأخير:

ويأتي التقديم والتأخير في كثير من الأحيان، ضابطًا إيقاعيًا لضرورة موسيقية، ليجعل من النسيج الشعري أكثر تماسكًا، وليعزز إيقاع البيت أو السطر ضمن الإيقاع العام لبنية القصيدة.

فتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية جاء للضبط الإيقاعي، ليستقيم إيقاع الـــسطر الشعري موسيقيًا، كما في قوله:

ابن السبيل أنا، ╚

/٠/٠//٠ ///٠

ألوب على السبيلِ إلى حبيبي!(٢)

//٠ ///٠//٠ ///٠//٠/٠

(١) الأعمال الكاملة: ص١٧٢.

(٢) السابق: ص٣٥١.

التقديم والتأخير جاء لضرورة موسيقية ليعزز النسيج في بنية السطر، فلو جاء الترتيب المعتاد للمفردات داخل تركيب الجملة الاسمية لكان خللًا موسيقيًا كالتالي:

أنا ابن السبيل

//٠/٠ //٠/٠

يعبر عن إيقاع تفعيلة المتقارب (فعولن فعولن)، بذلك يخرج السطر الشعري عن إيقاع تفعيلة الكامل (مُتَفَاعِلُنْ)، لذلك جاء تقديم الخبر ضابطًا إيقاعيًا، ليحافظ على تماسك النسيج الإيقاعي للقصيدة.

وفقد جاء تقديم اسم الأفعال الناسخة ضابطًا إيقاعيًا، ليستقيم النسيج الموسيقي ضمن إيقاع القصيدة، في قوله:

كان أبي مؤرجحًا، من قبة السماء

/٠///٠ //٠//٠ /٠/٠//٠ //٠٠

ووجه أمي كان مرميًا على الأقدام[1]

//٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠٠

فقد جاء في السطر في الأول التركيب كان+ اسمها+ خبرها، لم يقدم ويؤخر فيه فجاء السطر الشعري منسجمًا إيقاعيًا ضمن إيقاع تفعيلة الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ)، ولكنه غير من التركيب الجملة في السطر الثاني، قدم اسم الفعل الناسخ (كان)، فجاء التركيب اسم كان+ كان+ خبرها، ليعزز الإيقاع الموسيقي للسطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، ولو جاء على الترتيب المعتاد لكانت الجملة كالتالي:

وكان وجه أمي مرميًا على الأقدام

//٠//٠ //٠/٠/٠ /٠/٠ //٠/٠/٠٠

متفْعلن مفاعيلن فاعلْ مفاعيلان

فيكون خلل موسيقي فهذا السطر لا ينتمي لإيقاع متعارف عليه، لذلك جاء تقديم (وجه أمي) ليستقيم إيقاع السطر الشعري مع باقي النسيج الإيقاعي للسطور الرجزية في القصيدة.

وكذلك جاء تقديم خبر الفعل الناقص الناسخ عليه، للضبط الإيقاعي ليستقيم النسيج الإيقاعي للسطر الشعري ضمن البنية الإيقاعية للقصيدة، كما في قوله:

عاقرًا صارتْ، لا

(1) السابق: ص٦٣٤.

/٠//٠/٠ /٠

فصارتْ مؤمنه

//٠/٠ /٠//٠

وأحبتني كثيرًا..(١)

فجاء تقديم خبر الفعل الناقص ليستقيم السطر ضمن إيقاع تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، فلو أتي التركيب من غير تقديم الخبر، كالتالي:

صارت عاقرًا

/٠/٠ /٠//٠

لاختل السطر الموسيقي، فهذا السطر يعبر عن تفعيلتي (فاعلْ فاعلنْ) وهما التفعيلة المغيرة والسالمة بالترتيب لإيقاع تفعيلة المتدارك (فاعلنْ)، لذلك جاء تقديم خبر الفعل الناقص للضبط الإيقاعي وعدم خروج السطر الشعري عن إيقاع القصيدة.

وكذلك جاء تقديم خبر الفعل الناسخ للضبط الإيقاعي، وليعزز دلالة الخبر، وحذف الفعل الناسخ واسمه، ليؤكد انتهاءه وتلاشيه، كما في قوله:

عميقًا كان صوتُ معلمي الجوال

//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠/٠٠

وعذبًا كان

//٠/٠/٠٠

همي.. مطرًا على صحراء(٢)

//٠///٠ //٠/٠/٠٠

جاء تقديم خبر الفعل الناس (عميقًا، عذبًا) لضرورة موسيقية وضبط السطر الشعري، فتركيب الجملة الأصلي يكون، كالتالي:

كان صوت معلمي الجوال <u>عميقًا</u>

/٠// ٠ //٠//٠ /٠/٠ ///٠/٠

وكان همي <u>عذبًا</u>

//٠//٠ /٠/٠/٠

<u>كان همي</u> مطرًا على صحراء

/٠//٠ /٠///٠ //٠/٠/٠٠

---

(١) السابق: ص٣٥٥.

(٢) السابق: ص٣٢٦.

لذلك عمد إلى تقديم خبر الفعل الناسخ في السطر الأول والثاني، وحذف الفعل الناسخ في السطر الأخير، وذلك ليبقى إيقاع المقطع ضمن إيقاع تفعيلة الوافر (مُفَاعَلَتُنْ) للقصيدة.

وجاء الضابط الإيقاعي في تقديم (المكملات) وتأخير الفاعل في الجملة الفعلية، ليستقيم النسيج الإيقاعي في قوله:

مثلما تبسم للعاشق نسمهْ

٠/٠/// ٠/٠/// ٠/٠//٠/

مثلما تمسح وجهَ العامل المجهد نسمه

٠/٠/// ٠/٠//٠/ ٠/٠/// ٠/٠//٠/

مثلما يشمخ بين الغيمِ مصنعْ[1]

٠/٠//٠/ ٠/٠/// ٠/٠//٠/

وجاء تأخير الفاعل وتقديم خبر كان للضبط الإيقاعي، في قوله:

"**وبكوا، وصاحت منهم امرأةٌ**

٠/// ٠//٠/٠/ ٠//٠///

ولدي تكونُ، وفارسي، وفمي"[2]

٠/// ٠//٠/// ٠//٠///

وجاء تقديم الخبر شبه الجملة في الجملة الاسمية للضبط الإيقاعي، في قوله:

في كفي ـا

٠//٠/

قصفة زيتونٍ،

٠/٠/٠/ //٠/

وعلى كتفي

٠/// ٠///

نعشي[3]

إن تقديم الخبر شبه الجملة جاء ليستقيم السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة المتدارك.

---

(1) الأعمال الكاملة: ص١٣٢.

(2) السابق: ص٦٣٤.

(3) السابق: ص٢٤٨.

وجاء تقديم الجار والمجرور في الجملة الفعلية عن الفاعل، للضبط الإيقاعي، في قوله:

وفي حيفا،
رأيتُ جبينك المشجوج يا زهران[1]

ويجتمع التقديم والتأخير لعناصر التركيب للضبط الإيقاعي في قوله:

وعلى صدريّ شكَّت يدها ╚
قصفةُ فيجن،
يدها –آه الحبيبة![2]

٤–حروف المعاني:

"الحروف كلهُّا مبنية، وهي قليلة بحيث لا يتجاوز عددها ثمانين، ويقال لها: حروف المعاني و(...) –هي– على خمسة أقسام: أحادية، وثنائية، وثلاثية، ورباعية وخماسية"[3]، وتأتي أكثر من ثمانين بزيادة من الأحادي يجمعها قولك "بكشف سألتمونيها"، ومن الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي تنقسم فيها الحروف إلى ضربين: متفق عليه ومختلف فيه، فقد تجاوزت المائة[4].

وتأتي حروف المعاني غالبًا روابط لا يمكن الاستغناء عنها في النسيج الشعري، فهي لا يظهر معناها إلا مع غيرها، وهي تربط أجزاء الجملة ومن خلالها يتضح المعنى، ولكل حرف منها مدلوله الخاص الذي يميزه عن غيره، وتأتي قيمتها الإيقاعية في أنها تضبط النسيج الشعري من خلال وظائفها المتعددة: اللغوية والنحوية والبلاغية والموسيقية، ليستقيم الإيقاع الشعري، "فالترابط الداخلي النابع من بناء العبارات، الذي يخلقه المبدع تبدو فيه التراكيب في علاقاتها التجاورية وكأنها تسير وفق نظامٍ عام عن طريق تحرُّك الصياغة في شكل معيّن

---

(١) السابق: ص٤٢٩.

(٢) السابق: ص٤٢٤.

(٣) قواعد اللغة العربية، حفني ناصف وآخرون، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م: ص١٢٨.

(٤) ينظر الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المُرادي، تحقيق: فخر الدين ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٢م: ص٣٠، ١٨٥، ٣٥٩، ٥٠٨، ٦١٥.

جامع لعلاقات الألفاظ أولًا ثم جامع لعلاقات التراكيب ثانيًا، وهكذا تظل التراكيب في النص مشدودة في اتجاه داخلي يلتقي طرفاه في بؤرة واحدة، وتكون أداة الربط هي محور الحركة ومنها يحدث التوتر بين الجانبين أو الطرفين"(١)، ويأتي الحرف –أداة الربط– في النصٍ، كرابط دلالي مساعد يسهم في انسجام النسيج الشعري للجمل "فالجمل تتلاحم وتتواصل دلاليًا، وتلتقي مع بعضها في نمو متكامل للوصول في نهاية الصياغة إلى النتيجة التي قادت لها الأسطر"(٢)، بوجود حروف المعاني، ولكن في العديد من قصائد سميح القاسم جاء الحرف لضبط التفعيلة، لا لغاية لغوية أو نحوية أو دلالية، بل لغاية موسيقية وهي الضبط الإيقاعي لموسيقي السطر الشعري، حتى لا يخرج عن إيقاع القصيدة.

فقد جاءت حرف العطف (الواو) و(ثمَّ) للضبط الإيقاعي، "وهذه الحروف بمعانيها التي تقتضيها المقامات وسائل ربط أمرها غير مشكل"(٣) لإيقاع السطر الشعري، في قوله:

وعلى توسل مقلتيها

///٠//٠   ///٠//٠/٠

حملتْ فؤادًا صارخًا في جانحيها

حملته ثم رمت به في كلِّ دربٍ

///٠//٠///٠//٠   /٠/٠//٠/٠

في كلِّ دربٍ

ألقتْ فؤادًا جائعًا(٤)

هذا مقطع من سبع مقاطع منفصلة من قصيدة "ليست جميلة" على إيقاع تفعيلة الكامل (مُتَفَاعِلُنْ ///٠//٠)، فقد جاء حرف (الواو) في الصياغة ضابطًا للتفعيلة في السطر الأول، فتفعيلة السطر الشعري تحتاج للحركة الأولى من الفاصلة الصغرى، فجاء حرف الواو (و) يعبر عن هذه الحركة(/)، وبذلك استقام إيقاع السطر الشعري.

وأتى حرف العطف (ثمَّ) بغير معناه فهو يأتي للترتيب والتراخي، جاء هنا يخالف معناه يؤكده الترادف بين (رمتْ، ألقتْ) لتعزز الفعل، وجاء تكرار التركيب (في كلِّ دربٍ) ليؤكد تحقق الفعل مع الجدية في فعله، جاء حرف (ثمَّ) للضبط الإيقاعي باستثناء من محور الاختيار

---

(١) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: ص١٧٩.

(٢) الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة مقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠م: ص٣٠٠.

(٣) في البلاغة القرآنية أسرار الفصل والوصل: ص١٧.

(٤) الأعمال الكاملة: ص١٣.

حروف العطف الأخرى الفاء أو الواو، وذلك لاحتياج تفعيلتي السطر الثالث إلى (/٠/)، حركة وسكون (/٠) الوتد في التفعيلة الأولى، والحركة (/) من الفاصلة الصغرى في التفعيلة الثانية، ليستقيم الإيقاع، لذلك تم اختيار حرف العطف (ثمَّ) لضبط التفعيلات في النسيج الشعري ولتبقى موسيقى السطر ضمن إيقاع تفعيلة الكامل.

وجاء حرف (الفاء) ضابطًا إيقاعيًا، في قوله:

حثَّ الخطى يا لولب القطار

غبِّشْ وجوه الأرض من حولي.. ففي دمي

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ //٠

عاصفة، لا تعرف القرار![1]

حرف (الفاء) جاء لا لقيمة دلالية ولا للربط الدلالي، فهو يظهر بمعناه للترتيب مع التعقب، ولكنه هنا جاء في السطر الثاني لضبط التفعيلة الثالثة فيه، في كلمة (ففي) فالسطر الشعري يحتاج إلى الحركة الأولى من الوتد (/) لتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ليستقيم إيقاع السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الرجز.

وجاء حرف العطف الواو وحرف النفي (لا) لضبط التفعيلة، ولضبط إيقاع السطر الشعري، في قوله:

أبي.. لا كتْبنا الملقاة تحت نعال هولاكو

ولا فردوسنا المردود فردوسًا إلى أهله

//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠

ولا خيل الصليبيين

//٠/٠/٠ //٠///٠

ولا ذكرى صلاح الدين

//٠/٠/٠ //٠/٠/٠٠

ولا جندينا المجهول في حطين

//٠/٠/٠ /٠/٠/٠ //٠/٠/٠٠

تشدُّ خطاي للأنقاض، للمنفى[2]

([1]) السابق: ص١٦٤.

([2]) السابق: ص١٦٧، ١٦٨.

جاء حرف الواو رابطًا إيقاعيًا لإعطاء الحركة الأولى في الوتد المجموع في تفعيلة الوافر، وجاء حرف النفي (لا) إلى الصياغة باستثناء أدوات النفي الأخرى (ليس) التي تدخل على الجملة الاسمية، للضبط الإيقاعي، فـ(ليس) تتكون من حركة وسكون وحركة (/٠/)، بذلك يخرج السطر الشعري عن إيقاع القصيدة، لذلك استخدم الشاعر أداة النفي (لا) الحجازية تنفي الجملة الاسمية وتعمل عمل ليس، فقد عبرت مع حرف العطف، عن وتد تفعيلة الوافر (//٠)، ليستقيم إيقاع تفعيلة السطر الشعري.

ويأتي الحرف للضبط الإيقاعي أحيانًا، وغالبًا ما يأتي للربط الدلالي في الأسطر الشعرية، كما في قوله:

إذا ما دمَّعت عيناك جوف دخان أشعاري

فمن يتمي، ومن حزني، ومن جوعي، ومن عاري

يشب لهيب أشعاري

ولن أتعب!(١)

جاء الحرف (ما) زائدًا على الصياغة، لا يضيف بعدًا دلاليًا إلى النص، بل جاء الحرف ضابطًا إيقاعيًا ليستقيم إيقاع السطر ضمن إيقاع تفعيلة الوافر (مُفَاعَلَتُنْ //٠/٠/٠)، وذلك لاحتياج التفعيلة في السطر الأول إلى السبب الخفيف الأول لتستقيم، لذا جاء ليقيم النسيج الشعري ويضبط إيقاع التفعيلة لأنه يعبر عن السبب (/٠)، وبذلك استقام إيقاع السطر الشعري.

وجاء حرف (الفاء) كذلك في بداية السطر الثاني في كلمة (فمن) لتستقيم التفعيلة، وضابطًا إيقاعيًا، فهو يعبر عن المتحرك الأول (/) من وتد التفعيلة الأولى، وكذلك جاء حرف (الواو) رابطًا دلاليًا ليعزز تلاحم الأسطر الشعرية، ويضبط التفعيلة، فقد جاء يعبر عن الحركة الأولى من الوتد في باقي تفعيلات السطر الثاني والسطر الأخير.

وقد تأتي بعض الحروف للضبط الإيقاعي لسد ثغرة إيقاعية ضمن البيت الشعري، كمجيء حرف (الفاء) و(ها)، في قوله على إيقاع نسق السريع:

امـــرأة مـــن كـــل قطـــرٍ.. فهـــا هنـــا التقـــى المغـــرب بالمـــشرق(٢)

/٠///٠   /٠/٠//٠   /٠//٠   //٠//٠   /٠///٠   /٠//٠

(١) الأعمال الكاملة: ص١٧٤.

(٢) السابق: ص٧٤.

جاء حرف العطف (الفاء) ليعطي تفعيلة السريع (فاعلن) حركة الوتد، وحرف التنبيه (ها) ليكمل باقي الوتد المجموع لنفس التفعيلة، ليتم بذلك ضبط إيقاع تفعيلة الشطر الأول للبيت.

وقد جاء حرف الواو ضابطًا إيقاعيًا، في قوله:

يا رفاقي، ورأيته

/٠//٠/٠ ///٠/٠

ذات يومٍ فبكيته[١]

فقد جاء حرف الواو لضبط إيقاع السطر الشعري، لاحتياجه لحركة (/) التفعيلة الأولى من تفعيلة الرمل المغيرة (فَعِلَاتُنْ ///٠/٠)، وجاء حرف العطف الفاء للربط الدلالي، في قوله (فبكيته) ليتم التلاحم الدلالي للمقطع.

وجاءت (أنْ) زائدة وضابطة لإيقاع السطر الشعري، في قوله:

وكان يا ما كان

أن ساقها الجوعُ إلى إيران

ويوم أن كبرتْ

زوجني أبي،

راعية شقراء من لبنان[٢]

(١) السابق: ص٣١٥.

(٢) السابق: ص٤٣٣.

الفصل الخامس
الإيقاع الصوتي

١- إيقاع الصوت:

الكلمات المكتوبة فعل إنساني تعبر عن أصواتٍ لغوية لموقف معين، فهي تبرز عند النطق أنها ذات جوانب متعددة، ولها خصائص متباينة، وهنا "الإيقاع في الكلام كما في غيره من الأنشطة الإنسانية ناشئ عن التكرار المنتظم، لنوعٍ ما من الحركات تكرارًا محدثًا توقعًا – وقد لا– باستمرار اطراد وقوعه"(١).

وما الحرف إلا صوتٌ عند النطق به، وما الأصوات عند الإنسان إلا نتيجة الحركة المنتظمة، حركة الهواء من خلال الجهاز التنفسي، ينشأ من اهتزاز وتريّ في الحنجرة عند اندفاع النفس من الرئتين إلى الخارج، يمر بالحنجرة فتحدث ذبذبات تنتقل من خلال الهواء الخارجي بعد صدورها من الفم أو الأنف، على شكل موجات صوتية تصل إلى الأذن، "ولكن الصوت الإنساني معقد، إذ يتركب من أنواع مختلفة في الشدة ومن درجات صوتية متباينة، كما أن لكل إنسانٍ صفة صوتية خاصة تميز صوته من صوت غيره من الناس، فليس صوت الإنسان في أثناء حديثه ذا شدة واحدة، أو درجة واحدة، بل هو متعدد الشدة والدرجة، وهو مع هذا أيضًا ذو صفة خاصة تميزه من غيره من الأصوات"(٢).

وما الكلمات إلا أصواتٌ، تتكون من حروف ينطقها الإنسان ، تتفق وتتباعد في مخارجها، مع تقارب بعض صفاتها وخصائصها الصوتية(٣)، لتشكيل كلامٍ يتواصل الإنسان به، ومع ذلك "فالعميلة الذهنية التخييلية لا تنفصل عن بنية التراكيب والدلالة، إذ تقوم على

(١) مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابر كرومبي، ترجمة وتعليق محمد فتيح، كلية دار العلوم جامعة الأزهر، مطبعة المدينة، ط١، ١٩٨٨م: ص١٤٦.

(٢) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م: ص٨.

(٣) ينظر:

- الممتع الكبير في التصريف، لابن عصفور الاشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٦م: ص٤٢٦ حتى ٤٢٩.
- فقه اللغة مفهومه (موضوعاته قضاياه)، محمد بن إبراهيم الحمد، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م: ص١٠٩ حتى١١٤.

علاقة من التناسب والتلاؤم والانسجام بين المسموعات والمفهومات، وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية"(١).

فقد أقيم الإيقاع في شعر سميح القاسم على تلاؤم وتناغم الشبكة العلائقية الخفية بين بنية الإيقاع الخارجي والداخلي، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ولكن هناك بعض الظواهر المميزة، ظهرت في الإيقاع الداخلي كالنغمة الإيقاعية الناتجة من تكرار أصواتٍ بعينها في إبراز الإيقاع وإثرائه، من خلال اختلاف مخارج الأصوات وتقارب صفاتها، الذي نوع في الحركة الصوتية التي أنتجت تموجات نغمية متجددة، نوعت في فاعلية البنية الإيقاعية، كما في قوله:

من شدَّةِ الحرِّ، من البقِّ من الألم،
يا أصدقائي.. لم أنم
والحارس المسكين، مازال وراء الباب
مازال.. في رتابةٍ ينقِّلُ القدم
مثلي لم ينم
كأنه مثلي، محكومٌ بلا أسباب(٢)

ضمن الشاعر في الأسطر الشعرية أصواتًا بعينها، أسهمت في خلق تناغم صوتي بارز، كأصوات (اللام والميم والمد)، فالميم واللام هما الصوتان المهيمنان على المقطع الشعري، فقد تكرر بصورة مكثفة في الصياغة ست عشرة مرة لكل صوتٍ منهما، بشكلٍ متوازٍ، وبانتظامٍ، كالتالي:

جاء صوت الميم في الأسطر الشعرية الست بالترتيب (٤، ٢، ٢، ٢، ٣، ٣)، وصوت اللام (٤، ١، ٤، ٣، ٢، ٢)، ولو تتبعنا صوت الميم فقد جاء مسيطرًا على النهاية الصوتية للأسطر الشعرية، كما جاء في بداية معظم الأسطر التي تنتهي فيها القافية بصوت رويها (الميم)، مما ساهم في خلق بنية التوازي الصوتي في الأسطر الشعرية.

كما أن صوت المد جاء في ثماني عشرة مرة، وسيطر صوت مد الألف، فقد جاء ثلاث عشرة مرة، مما نوع في النغمة الصوتية الناتجة عن تكرار أصوات المد.

وهذا التنوع يحكمه المد الانفعالي والشعوري، تصبغه الدلالة بصبغة من الألم، والاستسلامِ، والسكون.

---

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م: ص٨١

(٢) الأعمال الكاملة: ص٥٢.

والشاعر يعمل على تلوين النغمة الإيقاعية بتنوع استخدامه وتنظيمه لأصوات الحروف، "فالحروف توظف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها، كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه، ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية"[(١)]، فجعل منها أداة توصيلية للدفقة الشعورية المتوترة من صوتٍ وحركة، مما جعل للتموجات الصوتية فاعلية إيقاعية تأثيرية في المتلقي، بتكراره أصواتًا متباعدة المخارج، متقاربة الصفات، "إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي، بشتى ضروبه، وبين صوت الشاعر الداخلي.. إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في خلقه الفني، بحيث يصبح العمل الشعري بناءً محكمًا محكومًا بمنطق خاص، ملونًا بألوان صوتية وإيقاعية متميزة"[(٢)]، كما في قصيدة "توتم" التي تعبر عن رقصة إفريقية في قوله:

وأكفٌ سودٌ تلهبُ جلدَ طبولْ

وتدمدمُ من ألمٍ وتدمدم

دُمْ دُمْ... د.. د.. دُمْ

دُمْ دُمْ... د.. د.. دُمْ

أحقادُ قرونٍ تتضرَّمُ

ويعودُ يمزقُ قلبَ الليلِ دوي الثارْ

توتمْ.. توتم.. توتمْ![(٣)]

اعتمد الشاعر على أصوات الحروف ليشكل صورة سمعية تلائم صوت طبول الرقصة الإفريقية التي تمثل صراع القبيلة مع وحشٍ أسطوري تنتصر عليه، ولكي يشكل صوت الطبول اعتمد على صوت (الدال والميم) يختلفان في المخرج ولكنهما يتفقان في بعض الصفات، كالجهر والشدة لحرف الدال، والتوسط لحرف الميم، ولرصد الحركة المصاحبة لإيقاع الطبول عمد إلى جعل صوت (الدال) دائمًا متحركًا، وصوت (الميم) ساكنًا، وبذلك كان اختيار الشاعر لصوت الدال المتحركة، والميم المقيدة، موفقًا ليس لوجود تشابه بين الصوتين، وإنما لتقارب الصوتين من صوت الطبول، يبدأ شديدًا وينتهي بصوتٍ رخو بغنة.

---

(١) أصول قديمة في شعر جديد: ص١٣٥.

(٢) موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية (الجزء الأول): ص١٧.

(٣) الأعمال الكاملة: ص٥٩.

وقد أسس الشاعر كذلك صوت الانفجار بتكرار (توتم) التي اســتدعته كلمــة (دوي)، وذلك باعتماده ثلاثة أصوات وهي: (التاء، واو المد، الميم)، ليجعل (دوي الثار) منفعلًا بمــا يكتنف النفس من غضب وعنف وألم يخرج دفعة واحدة بانفجارٍ متتابع (توتم) إلى الخارج.

وهكذا لا تكون القيمة الفنية للأصوات منحصرة في تلك المتعة الصوتية أو الحــسية التي يجدها المتلقي مستمعًا أو قارئًا أو مرددًا، بل في "إثارة المنطوق على اعتباره معنى يثير بسهولة المرجع الخفي وراءه، ولا يعتبر هذا المنطوق تراكمًا غير مفهوم من الأصــوات أو الحروف، بل يعتبر وحده معنى"(١)، يلائم طبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب من خلال دفقته الشعرية، متجانسة مع بقية البناء الفني للنص، كما رأينا فــي صــوت الطبول وصوت الانفجار.

وقد استخدم الشاعر التماثل الصوتي في الأسطر الشعرية لصوتي المد (الألف والياء)، ولصوت اللين (الياء)، بشكلٍ مكثف في الصياغة، وكذلك التوازي لبعض الأصوات، كما فــي قوله:

إليك هناك.. يا جرحي ويا عاري

ويا ساكب ماء الوجهِ في ناري

إليك إليك من قلبي المقاوم جائعًا عاري

تحياتي وأشواقي

ولعنة بيتك الباقي!!(٢)

جاء صوت المد (الألف والياء) وصوت اللين الياء ليمثل السكون لأغلب التفعــيلات الإيقاعية للأسطر الشعرية، بسبعةٍ وعشرين سكونًا بنسبة ٧٣%، من أصل ســبعة وثلاثــين، كالتالي: صوت مد الألف جاء أربع عشرة مرة، وصوت مد الياء تسع مرات، وصوت اللــين (الياء) أربع مرات، وكذلك جاءت أصوات المد واللين تمثل السكون في نهاية تفعيلات الأسطر الشعرية، إلا التفعيلة الثانية من السطر الثاني والثالث، مما أضفى الحيوية والتدفق والانطلاق للنغمة الإيقاعية.

وقد جاء سكون التفعيلة الأخيرة في السطر الأول والثاني من ثلاثة حروف مــد (يــا عاري، يا ناري)، وجاء سكون التفعيلات الأخيرة في باقي الأسطر من صوت صامت ساكن، وصوتي مد بالترتيب، وهكذا جاء صوت القافية لجميع الأسطر صوت مد الألف يمثل الساكن

---

(١) الأدب والدلالة، تريفيان تودوروف، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م: ص١٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص١١٠.

الأول، والساكن الثاني صوت مد بالياء، وقد جاءت القافية كلمةً في السطر لأول والثاني والثالث (عاري، ناري، عاري)، وجاء صوت القافية في السطر الرابع والخامس جزءً من كلمة (أشواقي، الباقي)، مما نوع في تموجات النغمة الايقاعية في نهاية سطور المقطع.

وجاءت الأصوات الساكنة (الجيم، واللام، والنون، والشين) التي تمثل السكون في التفعيلات بشكلٍ متوازٍ في التفعيلة الثانية من الأسطر الشعرية، وجاء صوت التنوين في التفعيلة الأخيرة من السطر الثالث يوازي صوت العين الساكن في التفعيلة الأولى من السطر الخامس، والصوتان يمثلان السكون للوتد المجموع.

وقد يستخدم الشاعر آلية لاستدعاء صوت معين للصياغة بشكلٍ مكثف في البنية الصوتية يجاوره صوتٌ آخر يتقارب معه في الصفات لا في المخرج، ليشكل بؤرة صوتية متنوعة نتيجة تتابعات صوتية تشكل انطلاقًا حركيًا ينتهي بمد صوتي يثري الإيقاع، إذ "تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي على حدّ ما يتحول البناء إلى حركة"[(١)]، كما في قوله:

ويشيعونَ أنهم،

سمعوا في الدجى عويل

وعواء من الحدودْ

من ترى يعرف القتيلْ؟[(٢)]

جاءت البؤرة الصوتية (عو) في لفظة (يشيعون) التي استدعاها الشاعر من محور الاختيار بتجنب البدائل المتاحة لديه في فضاء النص: (ينشرون، يقولون، يتهامسون، يتجادلون) وغيرها، باختياره (يشيعون) ذات البؤرة الصوتية (عو) التي تتكون من صوتين العين وواو (المد أو متحركة)، التي تتفق صفاتهما في الجهر والاستفال والانفتاح والاصمات، وتتقاربُ في صفة التوسط والرخاوة لحرف العين والواو بالترتيب.

وقد استدعت كلمة (يشيعون) إلى النص الكلمات التالية: (سمعوا، عويل، عواء) ببؤرة صوتية متنوعة في تموجاتها الصوتية عملت على انتشار الصوت، والصدى امتدادًا له، فجاءت البؤرة الصوتية (عو) متنوعة متفقة في كلمة (يشيعون وسمعوا) تتكون من (صوت العين متحركة+ صوت واو المد)، وتمثل انتشارًا للصوت وتتماشى مع المعنى الدلالي

(١) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٣م: ص٢٤.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٤٠٧.

للكلمات، وكذلك جاءت البؤرة الصوتية (عو) متفقة مع كلمة (عويل وعواء) وتمثل امتدادًا للبؤرة الأولى، وتتكون من: (صوت العين متحركة+ صوت الواو المتحركة+ صوت حرف مد)، فجاءت البؤرة الصوتية تحاكي صوت العويل والعواء بإضافة صوت حرف الواو المتحرك، وذلك لما يحتاجه من ضم الشفتين عند النطق به، وبإطلاق الصوت لوجود صوت المد (الياء أو الألف) بعد حرف الواو ينتشر الصوت وصداه، ليلائم الدلالة ويجدد من تموجات البنية الإيقاعية الناتجة من معاناة فعل الكتابة في الدفقة الشعرية.

وكذلك قد استدعت كلمة (يشيعون) كلمة (يعْرف) إلى الحضور إلى النص، وهي تخالف البؤرة الصوتية (عو) فقد جاء (صوت الياء متحركًا وصوت العين ساكنًا) ويسبقها صوت الألف اللينة في نهاية كلمة (ترى) وهذا نوع في النغمة الإيقاعية وأضفى امتدادًا صوتيًا مغايرًا، وانسجامًا للإيقاع الدلالي في السطر الأخير، الذي مهد لانتهاء الدفقة الشعورية صوتيًا.

الأمر لا يقف عند هذه المقتطفات البسيطة والمحاولة المتواضعة في محاولة فهم آلية البنية الصوتية وما تتيحه من إيقاعات متنوعة في الإيقاع الشعري، فالأمر أصعب من أن يُلَمَّ به، لذلك نكتفي بهذا القدر القليل.

٢- إيقاع الألفاظ:

وقد اعتمد سميح القاسم على إيقاع حركة اللفظة بما تنتجه من توهج للدلالة في النص، فقد هيَّأ "للألفاظ نظامًا ونسقًا وجوًا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه"(١)، فجعل من إيقاع اللفظة بانتقالها بمستوى الدلالة عالمًا، فيه الأشياء المجردة تتحول إلى حياة تنبض حركةً، تعبر عن معاناة لحظة الحق، في دراما شكلية متنامية، كما في قصيدة "الموت يشتهيني فتيا":

تعبر الريحُ جبيني

والقطار

يعبر الدارَ، فينهارُ جدار

---

(١) النقد الأدبي أصوله منهاجه: ص٤٥.

بعده يهْوي جدار

وجدارٌ بعده يهوي

وينهار جدار[١]

فقد تكاثف العنوان "الموت يشتهيني فتيًا" مع دلالة الألفاظ (الحركة والسكون)، ما نجده في الدلالة المتنامية إيقاعيًا للنص، فقد اعتمد على لفظة (الدار) بما تحمله من قيمة دلالية تعبر عن الحياة، بثنائيتها (الحركة والسكون) فالدار ساكنة بطبيعتها (حجارة، أثاث، جـدران...)، ومتحركة تنبض بالحياة بمن يعيش فيها من كائنات حية، هذه الثنائية الإيقاعية جعلت المقطـع ينبض حركةً، يُوقِعْ سكونًا بفعل الحياة إن جاز لنا التعبير نتيجة التهويـد والقمـع المـستمر الموجه للبيت/الوجود الفلسطيني، والفعل المقاوم له المتمثـل فـي التمـسك بالبيـت/الأرض الوجود، وبالمقاومة المشروعة في مواجهة الغاصب قتال الحق (تعبر الريح جبيني) رغم قوة عتاد الغير (القطار).

وعلى المستوى الرأسي فقد بدأ المقطع بالحركة (تعبر) وانتهى بالـسكون (جـدار)، لتلازم الثنائية الدلالة إلى النهاية الحتمية (الموت) وإن كان الموت سكونًا فهو بالفعل المقـاوم حياة (عبر) خروج الروح من الجسم (الدار) فيصبح الإنسان ميتًا وجسدًا (جدار) خاليًـا مـن الحياة والحركة، حينها ينهار الجسم (الدار) ومقوماته، كعقد إذا انفرط تساقطت جميع حباته – يهوى جدار وجدار –، فلا يبقى منه أو منها –الدار– سوى ذكرى لإنسان لأطلالٍ، ولجسمٍ حي كان ينبض.

ولا شك في قصد سميح القاسم باستخدامه اللفظة في بعض تركيبه الشعري، إذ تتجاوز في دلالة تجاورها مع بعض المفردات، لخلق مستويات دلالية في الأداء تجعل منهـا بـؤرة إيقاعية "في قلب إشكالية القصيدة وصلب محنتها، بحيث تمثـل مركـز الإيقـاع الموسـيقي والاستقطاب الدلالي"[٢]، وهو "يهدف –بذلك– في نظامه إلى اعتصار أقوى معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحركت من موقعها الذي آثره الشاعر إلى موقعٍ آخـر، فإنهـا ستفقد جزءًا هامًا –أو كل– من دلالتها أو إيحائها، أو موسيقيتها، ومن ثم سينحل الـنظم"[٣]، فهي مقوم أساسيٌ لبنية التركيب الشعري، لا بناء بغيرها ولا شعرية، كما في قصيدة "حلـول" وبؤرتها الإيقاعية، المكررة (أَطْلُعُ):

(١) الأعمال الكاملة: ص٢٨٢.

(٢) صلاح فضل والشعرية العربية: ص٢١٧.

(٣) الصورة والبناء الشعري: ص١٨٨.

أَطْلُعُ من توقيع الحاكم في ذيل التصريح
من ظلِّ عُصيّ الشرطة أطلُع
من محرمةٍ لم تعرف غير الأدمُع
من عشب الأرض المسروقه
من حقد الشفة المحروقه
من زحف مظاهرةٍ عفويه
من قذف زجاجٍ وحجاره
في وجه الريح الوحشيه[1]

(أطلع) تمثل بؤرة إيقاعية بحيث لو حذفناها من القصيدة تصبح القصيدة بلا معنى، بلا قيمة دلالية، سوى أنها مجرد نظم، وذلك لأن حذف (أطلع) لا يؤثر في البنية الموسيقية للقصيدة، وإذا حذفنا (أطلع) من هذا المقطع ومن القصيدة ما كان (الحلول)، حلول الإله في هذا الشخص الذي يطلع/يخرج من هذه المعاناة أكثر قوة وعزيمة وإرادة، وإصرارًا على المواجهة،، ليقف في وجه المغتصب بأفعاله التي مارسها عليه بوحشية ودكتاتورية وسيطرة قانونه، فقد استدعت إلى الصياغة ما يؤكد الظلم الواقع الذي جعله يبدأ من جديد أكثر قوة: (ذيل التصريح، ظل، عصي، الأدمع، عشب/مسروقة، حقد/ محرقة، زحف/عفوية، قذف/زجاج/حجارة)، ليجعل من كل هذه المعاناة بعد الحلول صورة من الماضي، لبداية جديدة.

ويتمثل في الصياغة عند سميح القاسم تطويع بعض الألفاظ وزيادة فاعليتها الإيقاعية، إذ يستمد "إيقاعاته من مادة صياغته أثناء تشكيلها حيث تعين الألفاظ على بعث الجو بأصواتها بما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام الحي، وذلك عن طريق الأجزاء المكررة أو المنوعة، وتبعثه كذلك بمحتواها العقلي الذي يثير التصورات بإيحاءاته الدلالية والصوتية، وبالعلاقات القائمة بين الكلمات، والتي تقوم على أسس إيقاعية"[2] تثري شعرية النص بما تحتويه من رؤى دلالية متعددة ومتنوعة، تجدد من حيوية الفاعلية الشعرية، كتكرار كلمة (اليسار) وانزياحها عن المعنى الأصلي لها، في قصيدة "استقالة من شركة التأمين على الموت!":

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٣٧٣.

(٢) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي: ص٩٠.

أختار مسيرتي.. اليسار

الشمس.. واليسار

القمح.. واليسار

الدمع.. واليسار

والموت.. حتى تنقل الأرض مدارها

.. إلى اليسار!(١)

فاليسار هنا فيها تورية، المعنى القريب تدل على اتجاه وهي عكس كلمة اليمين، أما المعنى البعيد وهو المقصود في النص طبقات الشعب اليسارية، وقد كررها في المقطع لتوجه قطاعات واسعة من المناضلين من مختلف الأحزاب القومية والقصيدة السياسية القومية عمومًا في البلاد العربية نحو اليسار، ونحو تبني برنامج وطني بمضمون ديمقراطي ثوري وتحت راية طبقية وفكرية جديدة، وذلك بعد هزيمة الجيوش العربية في حرب حزيران ١٩٦٧م، للخروج من الأزمة والمأزق، فتم التوجه إلى اليسار كبديل سياسي ثوري، لحل هذه الأزمة، لوضع حلول ناجعة للمسألة الوطنية الفلسطينية آنذاك.

وتتنوع أنساق البناء الإيقاعي، من تكرار نسقي للألفاظ داخل السياق، وتتردد ألفاظ الجذر الواحد، ولكن بمعان جديدة بشكل متوازٍ، تضفي على الإيقاع تناغمًا دلاليًا جديدًا، وموسيقى داخلية تثري الفاعلية الإيقاعية للنص، مثل قوله:

ورثتُ قريةً ولوزةً ورثت

وقريتين للذي يرثني غدًا غرستُ

زيتونتين، لوزتين، تينتين،

للذي يرثني غدًا غرستُ

ورايةً له نسجتُ(٢)

يتوحد الشاعر مع (أنا) الرجل الفلسطيني في هذا المقطع، فهو يعبر عن أصالته، وجذوره وميراثه العريق، الذي حافظ عليه رغم محاولات التهويد والطمس من قبل الاحتلال الاسرائيلي، فقد ورث عن أجداده قريةً ولوزةً، فهو متمسك بهذا التراث، بل ويضيف إليه، ليسلمه إلى الجيل القادم، ليسير على نفس الدرب، متمسكًا بالحرية.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٤٧١، ٤٧٨.

(٢) السابق: ص٦٠٦.

يظهر هذا من خلال التكرار النسقي للألفاظ، حيث تكررت كلمة (ورثت) في السطر الأول لتؤكد ميراثه، وتكررت جملة (للذي يرثني غدًا غرستُ) بشكل متوازٍ لتؤكد استمرارية الفعل مستقبلًا، وقد استغل الشاعر التماثل الدلالي حيث ترددت ألفاظ الجذر الواحد، في الكلمات التالية (قرية/قريتين، لوزة/لوزتين، ورثت/يرثني) بشكلٍ متواز، واستغل التوازي الصرفي الذي أنتجته صيغة المفرد في (قرية، لوزة) ليعبر عمًّا ورث، والتوازي الصرفي الذي أنتجته صيغة المثنى في (قريتين، زيتونتين، لوزتين، تينتين)، ليؤكد أن ما ورثه أصبح الضِعْفُ على يديه.

وأحيانًا يشكل اللفظ المكرر لازمة في بداية الأسطر لتؤكد الحضور الطاغي للمفردة وفعلها، وتقوم بوظيفة الضبط الإيقاعي لموسيقى القصيدة، والانطلاق من إطار دلالي صغير إلى الفضاء الواسع للنص، بما يحمله القارئ من قراءات جديدة، مثل قوله:

الخفافيش على نافذتي،

تمتص صوتي

الخفافيش على مدخل بيتي

والخفافيش وراء الصحفِ،

في بعض الزوايا

تنقض خطواتي

والتفاتي(١)

وأحيانًا يأتي اللفظ مكررًا في نهاية المقطع كملخص للنص والفكرة الرئيسية، وخاتمة إيقاعية، تشكيل نوعًا من رجع الصوت بالصدى، ونهاية موسيقية غير متوقعة، في نهاية القصيدة، كما في قوله:

واعد أن تكون الجيادُ التي تسرجون

مثلما تشتهون..

حرّة الأصلِ والفصلِ،

نفاثة.. صامده..

وأنا واعدٌ أن تكون

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٤٢٢.

خالده..

خالده..

خالده[١]

٣- إيقاع الجملة:

النص عبارة عن مجموعة من الجمل، تتفاعل فيها عناصر التعبير من أصواتٍ وألفاظٍ متناسقة التركيب بين أجزاء الجملة الواحدة، وبين الجملة والجمل الأخرى من جانب آخر، تفاعلًا يعمل على إشعاعِ عدد غير محددٍ من الدلالات في العمل الأدبي "من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالات المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسقٍ معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغمًا بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة"[٢]، بمحتواها في النص، وأوضح ما تتجلى موسيقى الجملة في التكرار، كما في قوله:

وجذورنا في رحم هذي الأرضِ ممتدة

وقميصنا البالي

ما دام يخفق في رياح الحزن والشدّة

ستظل تخفق راية العودة

ستظل تخفق راية العودة

ستظل.. تخفق.. راية.. العودة!![٣]

فالتكرار الموسيقي لجملة (ستظل تخفق راية العودة) يمثل الصوت الختامي في نهاية القصيدة، الذي يبقى يتردد له صدى الصوت وصوت الصدى، ليدلل على تأكيد الرؤية والإيمان بحتمية العودة إلى أرض فلسطين، رغم التشرد والبؤس والضياع.

---

(١) السابق: ص٤٦٤.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومنهاجه: ص٤٩.

(٣) الأعمال الكاملة: ص١٠٠.

وتشع موسيقى الجملة إيقاعًا عند سميح القاسم، فهو من الشعراء "الذين يسيطرون على اللغة بوصفها "إيقاعًا" فيعرفون متى يجمعون الأنغام، ومتى يفردونها على تتابع، وهؤلاء – الشعراء– يستطيعون أن يولدوا آلافًا من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور، والتدرج بالعاطفة، والانتقالات اللفظية المفاجئة"[(١)]، التي توجه المتلقي لقراءة النص، فولد سميح القاسم من نغمات الجمل المكررة لحنًا إيقاعيًا مركبًا من نغماتٍ متنوعة، فتكرار كل جملة يعطي نغمة مميزة، تتقاطع هذه الأنغام وتجتمع في موسيقي العبارة لتؤكد الانسجام الكامل للإيقاع الدلالي والموسيقي، في إيقاعٍ منتظم منظم، كما في قصيدة "وقع خطى في دهليز الموت" وحضور الغائب (القتيل) إلى النص، في قوله:

وعلى حين غرَّةٍ
شهق الليلُ،
عندما غاص في صدره الرصاص
لا تقولوا لأمه
غاص في صدره الرصاص
لا تقولوا لأخوته
غاص في صدره الرصاص
لا تقولوا لأمه
لا تقولوا لأخوته[(٢)]

التكرار هنا استحضار للمشهد الدامي المؤلم الذي لا يستطيع المشاهد أن ينساه أو يغيب عن عينه.

ومع أن إيقاع الجملة له قوانين محددة، فالتكرار المتتابع والمتناوب يستقطب المتلقي ويضفي بعدًا إيقاعيًا ودلاليًا، فسميح القاسم بخطابه عادةً "لا يعنى كثيرًا بخلق توازنات منتظمة، وهو لا يبدأ في تشكيل هذه التوازنات إلا عندما يبتعد عن الاستعمال المتوسط ويشرع في "الترتيب الجيد" للكلمات، وعندئذ يهدف إلى تحقيق غرض فعال غريب عن الرسالة التي

---

(١) قضايا النقد الأدبي (الوحدة والالتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)، بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤م: ص١٦١، ١٦٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص١٦١، ١٦٢.

تتوخى مجرد التوصيل، لافتًا النظر إليها في ذاتها، ومبرزًا تميزها التعبيري"(١) والجمالي والشعري، كما في قصيدة "دقات الساعة":

مدينتي انهارت، ╚

وظلت ساعة الحائط

وحيِّنا انهارَ، ╚

وظلت ساعة الحائط

والشارع انهارَ، ╚

وظلت ساعة الحائط

والساحة انهارت، ╚

وظلت ساعة الحائط

ومنزلي انهارَ، ╚

وظلت ساعة الحائط

والحائط انهارَ، ╚

وظلَّت.... ╚

ساعة الحائط...(٢)

فالإيقاع الموسيقي الناشئ من تكرار الجملة بانتظام منظم كدقات الساعة، يرسل صرخة استفاقة مع كل انهيار، للخروج من حالة الجمود والسكون الذي مثله بانهيار من كلي لجزئي، انهيار المدينة والحي والشارع والساحة والمنزل وأخيرًا الحائط، فهو يوجه رسالة: الوقت لم ينته بعد، ما زلنا نمتلكه.

وقد جاءت الجملة كضابط إيقاعي بتكرارها، لتؤكد حضور الذكريات البعيدة إلى النص، بحيث يؤدي محاولة الاستغناء عن جملة مكررة إلى تمزيق نسيج القصيدة، كما في قوله:

من عهد نوحٍ آمنتْ بوجوهنا،

من عهد نوح!

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢م: ص٧٩.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٥٩٨.

رضيتْ برواد القبائل
من عهد نوح!
رضيت بغرغرة الجلاجل
من عهد نوح![١]

وقد جاء التكرار الموسيقى للجملة في مقدمة كل مقطع لتعبر عن مواقف انتقال بين المقاطع، وذلك "لإعطاء –القصيدة بعدًا إيقاعيًا جديدًا– يمثل الانفعال المتموج الذي هو أمر جوهري للبنية الموسيقية لمجمل القصيدة"[٢]، نتيجة الانفعال الموحد الناتج من الجملة المكررة في بداية كل مقطع كما في قوله:

أنا والسيول المستميتة..
مُذ كانت الأمطار والأحزان والشمس العنيده
نحيا على جرف النفايات المقيته
ونُعدُّ للدنيا الجديده!

أنا والسيول المستميته
في سفرة لا تنتهي.. حتى نعيد إلى الحدائق
حسونها المنفي.. والجذر ال ترمّدَ في الحرائق!
حتى يشبَّ اللوز والزيتون والتفاح
في جرح الخنادق![٣]

ولا شك أن الجملة بما تثيره من إيقاعٍ في سمع ونفس المتلقي، ناتج من اختلاف مراتب الألفاظ في السمع، واتفاق دلالة المعاني في النفس، "لهذا تبقى الصورة عند النفس فنية، وملكة، وتبطل عند الحس بطولًا وتمحى محوًا"[٤]، ومع ذلك تعانق الجملة المكررة في قصيدة

(١) الأعمال الكاملة: ص٣٤٥.
(٢) في الشعر والشعراء: ص٣٤.
(٣) الأعمال الكاملة: ص١٩٧.
(٤) المقابسات، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السّندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م:

"قصة رجل غامض" فكر المتلقي بما تضيفه من غموضٍ في محاولة متكررة من باقي الجمل للكشف عن هذا الغموض، في دراما إيقاعية تجعل من الرجل ضـبابًا، يتـراءى ويتلاشـى، يقترب ويبتعد، ينتظر بلا ملامح في آخر الطريق شيئًا ما، في قوله:

في آخر الطريق كان واقفًا، في آخر الطريق

كشبح الفزّاعة المنصوب في الكروم

في آخر الطريق

كالرجل المرسوم فوق شارة المرور

في آخر الطريق

وفوق منكبيه كان معطف عتيق(١)

٤- إيقاع الأساليب:

لكل إنسانٍ أسلوبه الخاص به في ممارسة الحياة والعيش فيها، والأسلوب فـي الأدب يقوم "على كون كل كاتب له إيقاعه الخاص يتميز به كما يتميز بخـط يـده، ولـه صـوره الخاصة"(٢)، وبصمته في تركيب النص وبناء جمله، والعلاقات الخاصة بها، والإشارات التي تحملها هذه البنية بكل أبعادها الإيقاعية والدلالية والنفسية إلى المتلقي، وقد يفـرز الأسـلوب إيقاعًا معينًا، فالاستفهام في دلالته الأصلية لطلب الفهم لما لـيس مفهومًـا، "ولكـن طبيعـة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلّق من السياق الذي تغرس فيه، بحيث تؤدي دورًا مزدوجًا في الصياغة"(٣)، وكذلك تلعب الأسـاليب بحـضورها المتنوع المتناسق والمكرر في الصياغة دورًا بارزًا في زيادة الفاعلية الإيقاعية بما تضيفه من تأثير على انبثاق الدلالة و"هذا التكرار للأساليب يمثل نمطًا من التكرار الصوتي والمعنـوي، ولكل أسلوب إيقاعه الخاص، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهرًا أم خفيًا، حسيًا أم معنويًا، ولهـذا

ص١٤٥.

(١) الأعمال الكاملة: ص٥٦٠.

(٢) تشريح النص محاولات أربع، نورثرُب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي عمان- الأردن، ١٩٩١م: ص٣٤٩.

(٣) جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٥م: ص١٩٥.

فإنه يمثل ضربًا من ضروب الموسيقى الشعرية"[1]، التي تنبثق من بنية الإيقاع الداخلي، وهذا ما نجده في إيقاع الأساليب المتتابعة والمكررة، فتنوع كل أسلوب منها يجدد من الحالة الشعورية بما يثير من دلالات لدى المتلقي، تتلاقح لتكون صورة شعرية مميزة، ففي المثال التالي تعددت الأساليب، وبرز أسلوب الشرط بصفة خاصة بما يحمله من توحد الشوارد في الشعور التي أكدتها جملة جواب الشرط التي وجهت أسلوب الشرط بأداته وفعله إليها، فجعلت من مشاهد الدلالة لوحة فنية تتعانق مع باقي الأساليب لتوحد بذلك الشعور عبر انزياح التركيب، مثل قوله في قصيدة "الميلاد":

قرونًا يا أبي.. وانهدَّ منك الكاهل المُتْعَبْ
وغاص العبء تحت رمال حقل النكبة المجدبْ
وناداني فراخي الزغب.. لا
ـــ لا ماء، ولا شجرُ
ولا فتح، ولا جابٍ، ولا عمرُ
فلا تغضب!
ولا تعتب!
إذا أغلقت أبوابي بوجه الأمسْ
إذا أبدلت أثوابي.. وغادرت الرحاب الدمسْ
وإن ودعت أزهاري
وإن قبَّلت نَصْب الرمْس
لآخر مرة في العمر.. نصب الرمس[2]

جاء أسلوب النداء (يا أبي) يحمل في طياته نبرات الحزن والتعب والألم المتعلقة بالأفعال ذات الدفقة المتوترة في المشهد بدلالة سلبية (انهدَّ، غاص) التي استدعت للصياغة (الكاهل، المتعب، العبء، النكبة، المجدب)، التي جعلت من الحاضر سلبًا للزمن الماضي بأفعاله، أما الوقت الحاضر بانسياب العقم والحمل الثقيل والسواد فيه جعل النظرة سوداوية إلى المستقبل نتيجة نكبة فلسطين.

وجاءت دلالة تكرار أسلوب النفي بأداته (لا) تثبت حكم ما قبله من أمل في الجيل الأتي، الذي مازال في بداية التكوين (فراخي الزغب)، ويستنكر موقفه الصعب الذي وضع

---

(١) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) ج١: ص١٦٧.
(٢) الأعمال الكاملة: ص١٦٧.

فيه، يحاول أن يصدق ما آل إليه الحال، فهو يؤكد ما نفته (لا) بعدها مــن مقومــاتٍ للحيــاة (الماء، الشجر)، وما أثارته القرائن: (فتح، جابٍ، عمر)، من إيجابيات، فتوحاتٍ إسلامية، أمن وأمانٍ، وكثرة في الأموال والأرزاق أيام الخليفة عمر بن الخطاب، جاءت بدلالة سلبية فــذاك من فعل الماضي.

وبرز أسلوب الشرط عن غيره بانحرافه، فجاء بدورٍ مميز للإيقاع، فقد جاء جــواب الشرط قبل أداة وفعل الشرط للأهمية بذلك نوع في اتجاه الحركة الدلالية، وقد لعبــت أداتــا الشرط (إذا) و(إن) دورًا مزدوجًا، فهما يتعلقان بجملة جواب الشرط المنهية (فلا تغضبْ، ولا تعتبْ)، التي أثارت تعجبًا في الحركة الداخلية للأسلوب، ولكن كلٌ منهما امتازت بفعليها عــن الأخرى، إذ جاءت (إذا) تتعلق دلالةً بالفعل المحقق الحصول (أغلقت أبوابي، أبدلت أثوابي)، يمكن لهذا الشيء أن يتحقق ومن السهل الرجوع عنه، لأن فعله ليس مستحيلًا فاستدعت إلــى الصياغة (تعتب)، وامتازت (إن) بالشك أو مستحيلية الفعل (ودَّعت أزهاري، قبَّلــت نــصب الرمس)، فعل لا رجوع عنه، فهو يستنكر هذه الحياة التي يعيشها في ألمٍ، ويثور على هدوئه، لذلك علق عدم الغضب وعدم التعب بتحقيق ما هو مستحيل، فتعلقت الفاء في جملــة جــواب الشرط (فلا تغضبْ) بأداة القسم (إن)، ليجعل من دلالة الفعل تأجج الغضب للوقوف في وجــه الحاضر وتغيير الواقع، ومحاولة جعل ما كان ماضيًا مستقبلًا.

وهكذا كان لتنوع الأساليب في الصياغة دورٌ فاعلٌ في إثراء الدلالة، وللتكرار بتنوع أشكاله قيمة فنية شعرية، فمثلًا تكرار أداتي الشرط في بداية الأسطر "تؤكد الجانب الإيقــاعي، ليس في امتداده فحسب، بل في مستواه الصوتي حيث تكررت الكلمة عينها، ولكنــه التكــرار غير الرتيب، غير الممل، لأن أداة الشرط لا تستقل بمعنى، وينبغي أن يتبعها متعلق، وقد تغيَّر معنى المتعلق كلَّ مرة"(١).

وعلى الرغم من صعوبة إفراغ الشحنة الشعرية من خلال تعدد الأســاليب والتنظــيم المتنامي ضمن الاتساق والتناسق الدلالي، الذي يحدد الإيقاع والشعرية، بما يثار فــي فكــر المتلقي للوصول إلى قراءة فاعلة تكشف شفرات النص، إلا أننا نعايشها في قصيدة "اكتشاف" ، فقد لعب الإيقاع دورًا بارزًا في انبثاق دلالة النص، فجاء العنوان يوجه الحركــة الدلاليــة متماشيًا مع إيقاع الأساليب في لوحة قلما نجدها، في قوله:

لم أصدِّق كل ما قيل ╚

ولكني التقيت

(١) الصورة والبناء الشعري: ص١٨٢.

بالأحباء وبالأعداء ╚

أعوامًا طويلة

فاعذريني إن بكيت

دافنًا وجهيَ في صدركِ ╚

يا أُمي القتيلة...(١)

جاءت الأساليب متعددة في النص، لكلٍّ أسلوب مشهده الخاص في توجيه دلالة الاكتشاف، فجاء أسلوب النفي (لم أصدق كل ما قيل) ينفي كل الحقائق، بداية الاكتشاف هي التشكيك في محاولة الوصول إلى ما يؤكد هذه الحقيقة أو ما يسلبها مصداقيتها، وجاء أسلوب الاستدراك (ولكني التقيت بالأحباب والأعداء أعوامًا طويلة) يضفي بعض الصدق للتجربة، فكانت التجربة من (الأحباب والأعداء) بنفس المقدار من الزمن (أعوامًا طويلة) ليبرز مصداقية النتيجة وبداية تصديق الاكتشاف، وجاء أسلوب الشرط بأداته (إن) لإظهار عدم التحقيق واستحالة الأمر، وقدمت جملة جواب الشرط على أداة الشرط للأهمية بفعل الأمر (فاعذريني) للالتماس مع أنه فعلٌ غير محقق، فالبكاء مستحيل فعليًا لأنه متعلق بمدى القرب من الأم القتيلة، فجاء أسلوب النداء (يا أمي) يناديها فهي لن تجيب لأنها ميتة، لن تعذره فهو بالتالي لن يبكِ، ليعبر عن مدى قربه من أمه وقربها منه، قتيلة/قتيل، والاكتشاف الذي جعل من حركة الدلالة بهذا التتابع، هو أنه قتل بفعل الآخر مثل أمه، فهما يتقاسمان الموت بفعل الآخر (العدو)، وفي النهاية نكتشف أنه ميت، حتى وإن لم يكن موتًا طبيعيًا بالجسد، فهو موت معنوي بالروح، لأنه ماتت فيه مقومات الحياة.

وقد يعتمد النص على إيقاع أسلوب معين يوجه تنظيم الدلالة وانبثاقها إليه، فالأسلوب "ليس هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده، وإنما هو مركب فنِّي من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه، تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ثم الألفاظ المركبة والمحسنات البديعية"(٢)، يتلاقى هذا الأسلوب مع باقي الدلالات الناتجة من العلاقات القائمة بين المفردات ويوجهها من خلال مخزونه الدلالي في النص، وقد يخرج هذا الأسلوب عن غرضه الأصلي، كما في ارتكاز جميع مقاطع قصيدة "وطن!" على أسلوب الاستفهام والخروج من دائرة الاستفهام إلى التعجب الذي يثيره هذا التساؤل، الذي يجعل من المقاطع تموج حركة إيقاعية متناسقة، مثل قوله:

---

(١) السابق: ص٥٧٨.

(٢) في النقد الأدبي: ص١٤٧.

وماذا؟ ╚

حينَ، في وطني

يموت بجوعهِ الدوريُّ ╚

منفيًا، بلا كفنٍ!

وتتخم من طعام الله ╚

تتخمُ دودة الدمنِ![١]

٥- إيقاع التوازي:

إن النص الأدبي يحتمل العديد من القراءات، وذلك بحسب قدرة القارئ على التلقي، وما يؤسسه المبدع في البنية الداخلية من مقومات إيقاعية للتفاعل الدائم المتجدد في النص لتوليد ما لا يحصى من مؤثرات إيقاعية ترتفع بالنص إلى الشاعرية، وخاصة التوازي فهو "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطورٍ متطابقة الكلمات أو العبارات، يلعب فيها الازدواج -أو التقابل- الفني -أحيانًا- دورًا مهمًا وترتبط ببعضها -البعض-، وهي تعرف بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة"[٢]، سواءٌ في الشعر أو النثر، وأوضح ما تكون في النص الشعري، لأنه "يقوم في طبيعة تكوينه على تنظيم مكوناته اللغوية الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية بطريقة خاصة، أساسها التشاكل والتخالف بين وحداته، بحيث تحاكي كل وحدة لغوية قائمة في النص وحدة أخرى -سلبًا أو إيجابًا- في موضع آخر من مواضع بنائه اللغوي، وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعل المستمر بين وحداته من ناحية، وتحقيق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي والتأثير الفني من ناحية أخرى"[٣] على المتلقي.

لذلك سوف نقوم بدراسة بعض ظواهر التوازي في البنية الداخلية في نصوص سميح القاسم في قسمين، القسم الأول ما يمثل التطابق أو التماثل، والقسم الثاني ما يمثل الاختلاف،

---

(١) الأعمال الكاملة: ص١٥٤.

(٢) البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه- أبراج مصر للتعمير، ط١، ١٩٩٩م: ص٥٤.

(٣) دراسات في النقد الأدبي، محمد صلاح أبو حميدة، سلسلة إبداعات فلسطينية (١٨)، ط١، ٢٠٠٦م: ص٥٣.

ونحن نعلم أنه لا يمكن رصد جميع هذه الظواهر، لذلك سنكتفي بدراسة بعضها، في محاولة فهم الآلية الإيقاعية لتنظيم البنية الداخلية للنص.

القسم الأول: التطابق أو التماثل:

لا غرابة في أن الإيقاع يعتمد على تماثل تركيبي نحوي على المستوى الرأسي، بتوزيع الألفاظ مفردة ومركبة في جمل متطابقة ومتماثلة في مواقع متناظرة مُحدِثَةً توقعًا للموسيقى الداخلية النابعة من التركيب الفني، فالقصيدة "تسعى إلى التوازن والتوازي بشكلٍ ما بين جملها التي تشكيلها، فهي تعرض عددًا متنوعًا من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها، ولكنها تتوازى في حركتها الداخلية، وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة، ولكن توازي حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط -الإيقاعي- عن طريق الموازنة والموازاة بينها"(1)، وهذا ما نجده بوضوحٍ حين يردد صوت الثورة بتعدد أشكاله، ويعبر عن صوته بمدنٍ جديدة ثائرة، وذلك بداية المقطع الأول من قصيدة "أصوات من مدن جديدة"، وقوله:

يا رائحين إلى حلبْ
معكم حبيبي راحْ
ليعيد خاتمة الغضبْ
في جثة السفاحْ..
يا رائحين إلى عدنْ
معكم حبيبي راحْ
ليعيد لي وجه الوطنْ
ونهاية الأشباحْ(2)

فكل سطرٍ من الأسطر الأربعة الأولى يطابق أو يماثل ما يناظره في الأسطر الأربعة الأخيرة في المقطع السابق، ويعانقه في النتيجة الشعرية والتركيب اللغوي، بحيث يتوازى بالتطابق في تكرار جملة (معكم حبيبي راح)، وبالتماثل التركيبي النحوي في الجملتين (يا

(1) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1992م: ص80.
(2) الأعمال الكاملة: ص410.

رائحين إلى حلب/يا رائحين إلى عدنْ)، وكسر من التنظيم التركيبي في آخر سطرين، لزيادة فاعلية البنية الإيقاعية وذلك بتزويد الصياغة بمتجانسات لفظية متوازية متطابقة (ليعيد/ليعيد)، وبتوازي البناء المقطعي وهو ما يحيل إلى تطابق عروضي بين (الغضب/الوطن)، وبتوازي -باقتضاء السياق- بين (السفاح/الأشباح) وفي المدلول بالتطابق بين (خاتمة/نهاية)، وبالمغايرة (جثة/وجه) فكل من خاتمة السفاح ونهاية الأشباح واحدة -كجثة/الموت-، وهي التلاشي دلاليًا في حضور إشعاعات (وجه) حياة الثورة والحرية.

إن التوازي المتتالي في الأسطر، والمتعاقب بين سطر وآخر في النص، يؤدي إلى انسجام لعناصر الإيقاع، نتيجة التأسيس المنظم لبنية كل سطرٍ من أصواتٍ وألفاظٍ وتراكيبَ وجمل، والتكرار المتوقع وغير المتوقع لبعض العناصر، وذلك لتموج الدفقة الشعرية والحالة النفسية القلقة لحظة الإبداع، يبعث في النص حركةً تحمل القارئ على الإحساس بهذا التنوع الإيقاعي القائم بين كل سطر وآخر نتيجة التوازي موسيقيًا وتركيبيًا ومعجميًا ودلاليًا، مثل قوله في قصيدة "بطاقة تذكير":

أنت لا تجهل عنواني وتاريخيَ واسمي

يا ابن عمي

فلماذا تسكب السمّ على بِركة سُمي؟

أنت لا تجهل أصفادي وأصفادك يا هذا! ╚

ولا تجهل سجّانك، يا هذا، وسجني!

فلماذا تسكب الزيت على جمرة ╚

حزني؟

يا ابن عمي(١)

تجد التطابق التركيبي في تكرار جملة (يا ابن عمي) في السطر الثاني والأخير، والتماثل الكلي للسطر الشعري الذي يمثل تطابقًا تركيبيًا نحويًا وعروضيًا، بين السطر الثالث والخامس، قوله (فلماذا تسكب السمَّ على بركة سُمي؟/فلماذا تسكب الزيت على جمرة حزني)، وكذلك تماثل جزئي للسطر الشعري فيه تطابق تركيبي نحوي ولفظي بين السطر الأول والرابع (أنت لا تجهل عنواني وتاريخي/أنت لا تجهل أصفادي وأصفادك)، هذا حيث لعب التوازي دورًا في رصد الحركة الإيقاعية والتناغم بين العناصر على المستوى الرأسي -غير

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٤٠٤.

المتوقع أحيانًا-، أما على المستوى الأفقي فقد جاءت الألفاظ المتجاورة في تركيب السطر الواحد متوازية -متوقعة في بعض الأحيان-، فظهر التطابق في السطر الرابع بين (يا هذا!/ياهذا)، والتطابق العروضي بين (عنواني/تاريخي) في السطر الأول، (أصفادي/أصفادك/سجانك) في السطر الرابع، والتوازي المعجمي الاشتقاقي غير التام، الذي يعتمد الجذر الواحد بين (السمّ/سمي) في السطر الثالث، وبين (أصفادي/أصفادك)، (سجانك/سجني)، والتطابق في التركيب النحوي والعروضي واختلاف معجمي بين (لا تجهل أصفادي/لا تجهل سجانك) في السطر الرابع، والتوازي المقطعي بين (لا، يا) في السطر الشعري الأول والثاني والرابع والسادس، وكذلك تكرر الصوت الأخير للقافية المنوعة بحيث تمثل لفظًا متوازيًا للأصوات (واسمي/سمي)، (عمي/عمي)، (سجني/حزني)، عملت على تشكيل الخاتمة الإيقاعية.

إن التوازي جعل من المقطع لوحة فنية إيقاعية متميزة تموج بالحركة المتناغمة بين عناصر النص، كل توازٍ جاء "يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتتمدد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه توترًا يحتدّ حينًا ويتراخى حينًا، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعًا يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذٍ منساقًا وراء النص، وقد استحوذ عليه بإيقاعه، ويغفل تمامًا عن -بعض- معانيه ودلالاته"(١)، لبرهةٍ، تظهر بعدها لتزيد من شاعرية النص وجماليته.

وقد جاء التوازي التركيبي المتنوع بتماثل وتطابق للتركيب على المستوى الرأسي، بطاقة إيقاعية نابعة من التتابع والتعاقب للتركيب النحوي المتنوع للجملة الفعلية، من ترتيب للألفاظ وحضور وغياب وتأخير وتقديم للفاعل، وقد امتد التركيب على المستوى الأفقي ليكون لمكملات الجملة دورٌ بارزٌ في التنويع الإيقاعي بما تضيفه من دلالات جديدة ومن كسر بنية تركيب الجملة، فعبر سميح القاسم بصور خاصة عن قضية فلسطين بوجوه مختلفة من المعنى، ليبرز أهميتها للعرب، كما في قصيدة "هكذا":

مثلما تُغرس في الصحراء نخله
مثلما تطبع أمي في جبيني الجهم قبله
مثلما يلقي أبي عنه العباءه
ويُهجّي لأخي درس القراءه
مثلما تطرح عنها خوذَ الحرب كتيبه

---

(١) الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط٦، ٢٠٠٦م: ص٢٥.

مثلما تنهض ساق القمح في الأرض الجديبه

مثلما تبسم للعاشق نجمه

مثلما تمسح وجه العامل المجهَد نسمه

مثلما يشمخ بين الغيم مصنع

مثلما ينشد بعض الصحب مطلع

مثلما يبسم في ودٍّ غريب لغريب

مثلما يرجع عصفورٌ إلى العش الحبيب

مثلما يحمل تلميذٌ حقيبه

مثلما تعرف صحراء خصوبه

هكذا تنبض في قلبي العروبه!(١)

جاءت بداية سطور القصيدة ترتكز على تكرار كلمة (مثلما)، التي توجه دلالة الأسطر إلى السطر الأخير الذي بدأ بكلمة (هكذا)، لتتلاقي فيه الدلالة، لأنه يحمل المعنى لباقي الأسطر، وهكذا قد اعتمد الإيقاع على توازي التركيب النحوي وتنوعه الناشئ في النص من ثلاثة تراكيب للجملة الفعلية، كالتالي:

التركيب الأول: فعل مضارع+ فاعل+ مكملات للجملة: (مفعول به، مضاف إليه، شبه جملة (جار ومجرور)، صفة).

جاء التطابق في سطرين متتاليين:

يحمل تلميذٌ حقيبه

تعرف صحراء خصوبه

وبالتماثل في الأسطر التالية:

تطبع أمي في جبيني الجهم قبله

يلقي أبي عنه العباءه

ينشد بعض الصحب مطلع

يرجع عصفورٌ إلى العش الحبيب

التركيب الثاني: فعل مضارع+ مكملات الجملة: (مفعول به، شبه جملة (جار ومجرور)، (ظرف، اسم مجرور))+ فاعل.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص١٣٢، ١٣٣.

جاء التطابق في سطرين متباعدين:

تبسم للعاشق نجمه

تنبض في قلبي العروبه

وبالتماثل في الأسطر التالية:

تطرح عنها خوذَ الحرب كتيبه

تمسح وجه العامل المجهَد نسمه

يشمخ بين الغيم مصنع

يبسم في ودٍّ غريب لغريب

وقد خرج عنه هذا التركيب بإضافة شبه جملة (جار ومجرور) في قوله:

يبسم في ودٍّ غريب لغريب

التركيب الثالث: فعل مضارع+ فاعل يتراوح بين الاستتار (بالضمير، بالنيابة)+ مكملات الجملة (مفعول به، مضاف إليه، شبه جملة (جار ومجرور)).

تُغرس في الصحراء نخله

يُهجّي لأخي درس القراءه

تنهض ساق القمح في الأرض الجديبه

وهكذا فإن تكرار النسق النحوي بشكل متتابع حينًا ومتقاطع غالبًا، وتنوع عناصر ترتيب مكملات كل جملة نحوية، زاد من الفاعلية الإيقاعية للنص بالتوقع حينًا وبالمخالفة أحيانًا نتيجة الدفقة المتنوعة الموجهة للمعنى نحو فكرة واحدة، ولكن بأوجه متعددة، المنسجمة إيقاعيًا القادرة على توجيه المتلقي لقراءة فاعلة للنص.

إيقاع الاختلاف:

وقد مزج سميح القاسم عند تأليفه لنصوصه بين المتقابلات وجعلها عاملًا مهمًا في إبراز وإثراء التوازي بالمخالفة في النص الشعري، وذلك لأن التقابل "رباط معنوي يجعل النسق متماسكًا، يتوحد في الفكر والخيال فوق أنه نوع من التصوير وضرب من الإيقاع وشعبة من الفطرة وقبس من الحياة الدافئة"[(١)]، فقدم لنا نص "قصة مدينة" يمثل فكرتين

(١) في البلاغة القرآنية (أسرار الفصل والوصل)، صباح عبيد دراز، مطبعة الأمانة، ٣ شارع جزيرة

متقابلتين، ماذا كنا وماذا أصبحنا بعد سيطرة الغرب على مقدراتنا، صورة للماضي وللحاضر، بمشاهد متقابلة تنبض حياةً، في قوله:

كانت هناك مدينة زرقاء ╚

تحلم بالأجانب

يتسكعون وينفقون ╚

من الصباح.. إلى الصباحِ

صارت هناك مدينة سوداء ╚

تحتقر الأجانب

الدائرين على مقاهيها ╚

بفوهات السلاح(١)

وقد بث حياة حركة ساكني المدينة فيها، فجعلها تجسد الفعل بنفسها، فصورة الماضي (كانت) تتمثل في المدينة المسالمة (الزرقاء) التي يعيش أهلها بهدوءٍ وسلام، ينظــرون إلــى المستقبل وكلهم أملٌ في تحسين معيشتهم، يحلمون (تحلم) بالسياح الأجانب الذين (يتــسكعون) بلا هدفٍ (ينفقون) نقودهم التي ستعمل على رخاء المدينة.

وصورة الحاضر التي آلت بتحول المدينة إليه، بعد ما كان في الماضي حلمًا ورديًــا، (صارت) في الواقع مدمرة ينتشر الخراب في كل مكان، أصبحت (سوداء) وكذلك قلوب مــن فيها (تحتقر) الأجانب الذين جاؤوا بهدف بسط سيطرتهم ونهب خيرات المدينة بقوة السلاح.

صورة الماضي تخالف صورة الحاضر، وفعل الماضي مليء بالحياة والطاقة الفاعلة لممارسة الحياة بالنسبة للمدينة بسكانها (تحلم)، ويخالفه فعل الحاضر التي (تحتقر) فيه المدينة الأجانب، لفعلهم، فجاء فعل الحاضر يمثل ردة فعل عن فعلٍ لا أخلاقي من الأجانب/الآخــر، وفعل الحاضر يخالف دلالة فعل الماضي الذي يمثل قوة المدينة ومن فيهــا، الــذي يمــارس السيطرة والقوة، ما كان حلمًا أصبح واقعًا، ومن كان قويًا، أصبح المستضعف، وذلك أن الحلم يخالف الواقع في كثيرٍ من الأحيان، وما تحقيق الحلم إلا بقوة فعل تصاحبه عزيمة وإصرار.

وبرزت براعة سميح القاسم الإبداعية في قدرته الإيقاعية على إظهار الائتلاف بــين الأشياء المختلفة، نتيجة بنية التوازي بالمخالفة المؤسسة في النص، وإثارته دهشة واستغراب

بدران شبرا- مصر، ط١، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م: ص٦٢.

(١) الأعمال الكاملة: ص٤٨١.

المتلقي الذي "يدرك فجأةً أن ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قـد تجمعـت وتآلفت على نحو لافت غريب"[1] تحمل المتلقي على أن يبحث عن العلاقـات الخفيـة حتـى يستطيع أن يصل إلى القراءة الفاعلة بحسب قدرته، كما قوله في قصيدة "ميعاد الخيل":

أظهرُ ╚

أخفى ╚

أنتمي

أنشقّ

استحضر الأرواحَ

في الليلِ، ╚

تستحضرني الأرواحُ

في الفجرِ ╚

أشقى ╚

أزدري

ألتاح

تأخذني الأنهار

أعود في الأمطار

يأكل لحمي البرق

آكل لحم البرق

أشرب ماء النار

أبدأ كالأمواجِ في النهاية

وأنتهي، كالرغو في البداية[2]

تجد التوازي بالمخالفة الدلالية في الألفاظ التالية:

(أظهر/أخفي، انتمي/أنشق، الليل/الفجر، تأخذني/أعود، أبدأ/أنتهي، النهاية/البداية).

وهناك توازٍ في التركيب النحوي بالمخالفة، يؤدي إلى مقابلة دلالية: أولًا في قوله:

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م: ص١٩٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٥٨٤، ٥٨٥.

أستحضر الأرواحَ في الليلِ

تستحضرني الأرواحُ في الفجر

فجاء ضمير المتكلم (أنا) عائدًا على الفاعلية في السطر الأول وعلى المفعولية في السطر الثاني، وبالمقابلة جاءت (الأرواح) على المفعولية في السطر الأول، وعلى الفاعلية في السطر الثاني، فجاءت (أنا) المتكلم بعلاقة عكسية مع (الأرواح)، فاستحضار الأرواح في الليل من قبل (أنا) المتكلم يبرز الضعف الذي يمر به الفاعل من فعل في الظلام، ولكن بحضوره على يد الأرواح في الفجر يبعث الأمل والقوة في النور المنبثق المزيل لبقايا الليل.

وقد جاءت (ألتاحُ) لتغير المعنى بالمخالفة لدلالة الكلمتين السابقتين لها (أشقى بمعنى التعاسة، أزدري بمعنى الاحتقار) نتيجة دلالة التغيير التي تحدثها في الأفعال السابقة لها، فتزداد قوة النور المنبثق في الفجر.

ثانيًا– في قوله:

يأكل لحمي البرقُ

آكلُ لحمَ البرق

ياء المتكلم جاءت في السطر الأول دالة على المفعولية و(البرق) على الفاعلية، وفي السطر الثاني (أنا) المتكلم جاءت فاعلة، و(البرق) على المفعولية، فالعلاقة بين (البرق) و(أنا) المخاطب عكسية.

وبالمقاربة الدلالية لكل من التركيب في السطر الأول والثاني، تجد المخالفة والعلاقة العكسية في (أنا) في السطر الأول والثاني، لتؤكد الحضور الدلالي وإمتاع المتلقي الذي يبحث عن الانسجام بين هذه البنية المغلقة.

وقد توازى التركيب من الناحية النحوية، وبالمخالفة الدلالية في السطر نفسه، وبينه وبين السطر التالي له، في قوله:

أبدأ كالأمواجِ في النهاية

أنتهي كالرغوِ في البداية

فالمخالفة الدلالية جاءت من المعنى الكلي للجملة الواحدة، ومن الألفاظ على المستوي الرأسي للجملتين (أبدأ/النهاية، أنتهي/البداية)، وكذلك بمخالفة رأسية (أبدأ/أنتهي، النهاية/البداية)، لتجعل من الائتلاف الدلالي يؤج بطاقة إيقاعية دلالية، فالأمواج ساكنة في النهاية إن كانت هي البداية، والبداية للرغو هي الحركة إن كانت نهاية، وبذلك يمثل السطر الأول دلالة السكون والسطر الثاني دلالة الحركة، وأصل السكون الحركة، وهكذا تسيطر الحركة على المقطع وتمده بإشعاعات لا متناهية الدلالة، تعبر عن انبثاق فجرٍ لميعادٍ جديد (ميعاد الخيل) ينتصر فيه العرب على الأعداء.

ولا ريب في أن سميح القاسم يقوم في بنائه للنص المحكم، بتوزيع الثوابت –الألفاظ والتراكيب– بدقة، فقد برز إيقاع التوازي بالاختلاف رغم علاقة المماثلة المفعمة بالطاقة الإيقاعية الناتجة من تطابق وتماثل للألفاظ والتركيب في البناء الشعري، بارتكازه على ثنائية الإيجاب والسلب، الحضور والغياب دلاليًا، في قصيدة "ألتخلي" التي يتحقق فيها معظم أنواع التكرار الصوتي واللفظي والتركيبي والتوازي:

رأيتها،
رأيتها.. في ساحة المدينة
رأيتها نازفة.. في ساحة المدينة
رأيتها ماثلة.. في ساحة المدينة
رأيتها مقتولة.. في ساحة المدينة
رأيتها.. رأيتها
وحين صاح:
من وليّ أمرها؟
أنكرتُها
أنكرتها في ساحة المدينة
أنكرتها.. نازفة في ساحة المدينة
أنكرتها.. ماثلة.. في ساحة المدينة
أنكرتها مقتولة.. في ساحة المدينة
أنكرتها..(١)

فقد امتد التوازي بين عناصر البناء الفني ليظهر "ألتخلي" بين عناصر الإيجاب (رأيتها)، والسلب (أنكرتها)، وعناصر الحضور والغياب فقد رأى وأنكر (أنا) الشاعر المتوحدة بضمير المتكلم (هي) المتوحدة الغائبة في النص، بحيث يغيب الـ(أنا) من الصياغة بحضور الـ(هي)، الـ(أنا) يحضر ويغيب ويسلم الحضور إلى (هي) في كل سطرٍ في مكانٍ واحد (في ساحة المدينة) بنفس الحالة في كلا حالتي السلب والإيجاب (نازفة، ماثلة، مقتولة)،

(١) الأعمال الكاملة: ص٤٩٢، ٤٩٣.

وقد حدث "ألتخلي" لدلالة الإيجاب بعد حضور صوت (الآخر/هو) فسلبت دلالة المقطع الــذي عبر عن الغياب بصورة التخلي والإنكار.

الفصل السادس
الإيقاع النفسي

- **تشابك الألون:**

اللون يؤثر في النفس البشرية وانطباعاتها، وهو لغة عالمية تحيط بنا، نراه ماثلًا أمامنا في الموجودات: الأشجار، شروق الشمس، في الليل، وتبدو المحسوسات من خلال اللـــون، ذات أبعاد إيقاعية دلالية ونفسية، فالألوان تؤثر "على النفس البشرية فتحدث فيها إحساسات... ينتج عنها ذبذبات معينة بعضها يوحي بأفكار تبعث على الراحة والاطمئنان، والأخرى تقلقنا وهكذا نجد أن الألوان تستطيع أن تترك أثرا يهب الفرح والمرح أو الحزن و الكآبة"[(١)]، ولا يستطيع الشاعر أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر للون "لأنه لا يستخدم اللون استخداما مباشرا، أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون، وإنما هو يبعث فينا اللون من خلال الرمز الــصغير الــذي "يدل" به عليه –أو يوحي به–، وهو كلمة ذات عدد محدود من المقاطع الصوتية لا تحمل أي خصيصة من خصائص اللون المذكور، وإن كانت قادرة على استحضاره، هكذا اللون تتلقــاه الأذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معينة، أو تتلقاه العين شكلا منقوشا في حروف بذاتها، لكنها لا تنفعل به إلا عندما تعود به من صـــورته المجـــردة هـــذه إلـــى صـــورته الحـــسية المباشرة"[(٢)]، فالمبدع يعانق بروحه الفرشاة ليرسم لنا بدفقات قلبه ألوانا، تتمازج مع مـــشاعر المتلقي لتنتج صورا، ذات ألوان متنوعة بحسب الحالة الشعورية.

ولا ريب في أن إيقاع اللون يعمل على جعل النص لوحة تشكيلية بصرية بجانب الدلالة، التي تعمل على خلق الحركة الفنية بتدفق الألوان مكونة صورًا مندمجة مع ما يثيره النص في المتلقي وفي نفسيته من مشاعر متحركة، وذلك أن "الإحساس بالكلمات هو الإحساس الشعري، غير أن الكلمات لها تداعيات تحمل العقل وراء الصوت إلى صورة مرئية وفكـــرة مجـــردة، والشاعر حتى حين يغدو واعيًا الكلمات في عملية التأليف يشعر بها، وهي تصبغ وعيه لـــيس فقط بالصوت، بل باللون والضوء والقوة أيضًا– ولنقل باختصار، إنها تصبغه بـــالمعنى، ولا يعتمد الشعر على جرس الكلمات فحسب، وإنما على ترجيعاتها العقلية أيضًا"[(٣)] بما تثيره، وما توحي إليه في فكر المتلقي من دلالاتٍ تحمل النص إلى زيادة الفاعلية الإيقاعية، مثل قوله في قصيدة "قصة رجل غامض":

---

(١) أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة، عاطف محمد السعيد رزميه، رسالة ماجستير في فن الجرافيك، جامعة حلوان، ٢٠٠٠م: ص١٠٢.

(٢) التفسير النفسي للأدب: ص٤٩.

(٣) طبيعة الشعر: ص٤٤.

وصار ياما صار

إن السماء احتقنت بغيمة خضراء

وغيمة بيضاء

وغيمة سوداء

وغيمة حمراء

وغيمة بدون لون

وصار ياما صار

أن أبرقتْ وأرعدت

وانهمرت أمطار

وانهمرت أمطار(١)

أوحت كلمة (السماء) باللون الأزرق خلفية اللوحة، وقد جاءت أربع كلمات تحمل دلالة مباشر للون وهي: (الأخضر، الأسود، الأبيض، الأحمر)، وهذه الألوان تعبر عن ألوان العلم الفلسطيني، يتقابل فيها اللون الأسود مع الأبيض، واللون الأخضر مع الأحمر، تتشاكل الألوان بالمخالفة بحيث يزداد ظاهريًا السواد قتامة، والبياض سطوعًا، والأحمر احمرارا، والأخضر اخضرارًا، تجتمع لتشكل العلم الفلسطيني.

وقد أوحت (غيمة بدون لون) بالصراع الفلسطيني الاسرائيلي، وبالعلم الاسرائيلي التي تتلاشى ألوانه أمام العلم الفلسطيني، لأنه دخيل لا أصالة فيه، ولا هوية له، وأوحت كلمة (أمطار) باللون الأسود الرمادي، لتعزز الصراع.

هذه اللوحة رؤية بصرية تعبر عن تجدر الوجود الفلسطيني بعلمه الذي يرفرف في الأفق، بألوانه المميزة الساطعة.

ويأتي إيقاع اللون بشحنة انفعالية تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فكرية تموج بالحركة والأحداث في فكر المتلقي عند القراءة الفاعلة للنص، فـ "الصورة التي تتكرر في تخطيطات لونية مختلفة، تكون معبرة عن حالات مزاجية (انفعالية) مختلفة عند كل تغير يحدث لها أو فيها"(٢) بدرجات متفاوتة، بما توحي به الكلمة من تنافرات لونية تستقطبها الدلالة إلى النص، كما في قوله:

كنت طفلًا آنذاك

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٥٦١، ٥٦٢.

(٢) التفضيل الزماني (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، مارس– ٢٠٠١م: ص٢٧٢.

كنت أمتص حليب التاسعه
وحليب الفاجعة[1]

كلمة (حليب) تشير إلى اللون الأبيض الناصع، وهو المصدر الأول لغذاء الطفل الذي تقدمه له –ترضعه– أمه ليتقوى به، حتى يعتمد على نفسه في الحياة، لكن كلمة (حليب) جاءت بازدواجية دلالية لونية مختلفة نتيجة مجاورتها لكلمة (التاسعة، الفاجعة)، باللون الأبيض الدال على النقاء والصفاء، بما عايش من لحظات سعيدة، وما يخالفه (الأسود) يعبر عن لحظات حزينة مليئة بالألم والعذاب، في فترة الطفولة.

(حليب التاسعة) عطاء، حرية، حياة، مصدر سعادة، يدعم الحياة، نتيجة فعل إنسان مقرب (الأم/الأرض).

(حليب الفاجعة) سلب، انتهاك للحياة، مصدر ألم، نتيجة فعل الآخر باحتلال وتدمير مقدرات الحياة، الأم/الأرض.

فهو لم يعش كالآخرين لحظات الطفولة، بل تعذب وعانى في الحياة، في لوحة من البياض الناصع والسواد القاتم من ذكرياتٍ في الذاكرة تؤسس الحاضر بزمنها الماضي.

تميزت قدرة سميح القاسم على التأليف بين الألوان والظلال وحركتها، برصده الألوان بما تثيره من دلالات نفسية في النص، وبجعله الكلمات لوحة ناطقة يرمز ويعبر من خلالها عما يريد، بحيث تمتزج الألوان في لوحة فنية من مفردات وتراكيب دالة وموحية تتفق مع الدلالات النفسية والفكرية في مادة لغوية، ويخفي بعض التفاصيل لتبقى ملامح المشهد العام بحركته الإيقاعية متوحدة في النص، تنتظر ليكتشفها المتلقي، كما في قصيدة "أختي صنعاء":

لا يعبر بالشباك صباح
إلا وتطلّ من الأفق المعبود جراح
جرح في صدر صعيديٍّ أسمر
جرح في صدر حُديديٍّ أسمر
وجراح في صدر تعزّ السمراء
فلتشرب زنبقة الحرية
في سفح الجبل الأحمر
لتسيل ربيعًا.. في عطش الصحراء
صحرائي العربية![2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٣١٠، ٣١١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص١٤٠، ١٤١.

ما أوحت به كلمة (صباح) من لون أبيض، جعل من النفس تتحرك بين تأثيراته، فاللون الأبيض أكثر الألوان تنافرًا مع البصر، فالعلاقة الحسية والبصرية والسمعية متقابلة مع تأثيرها على المتلقي بحيث يتقابل اللون الأبيض مع دلالة النص فهو يتنافر مع الظلم والعبودية والاستعمار، واللون الأحمر جاء بإيحاء في (جراح، وجرح) وكمثير نفسي لتأكيد الثورة وتقديم العزيز والغالي من دماء وتضحيات، ما يؤكده اللون (الأسود)، الذي ظهر من زيادة احمرار اللون الأحمر وكثرة الجرحى والإصابات في الثورة، من أجل الحصول على الحرية -النور الساطع الأبيض-، فأصبح سفح الجبل مليئًا بدماء الذين قدموا أرواحهم في ثورة ضد الظلم والاستعمار لتعيش الأجيال القادمة وتتمتع بالحياة، بطعم الحرية في اليمن.

وقد جاء إيحاء اللون (الأخضر) بكلمة (ربيعًا)، يثيرنا بانتباه إليه، فهو بالفعل مزيجٌ من اللون الأزرق، الذي أوحت به كلمة (عطش)، واللون الأصفر الذي أوحت به كلمة (صحراء) الجفاف، "لكن هذين اللونين -الأزرق والأصفر- محيَّدان فيه، وبفضل هذا التحييد يستطيع الأخضر، متى ما كان صافيًا حقًا، أن يمتعنا ويبهجنا أكثر"[1]، فهو هنا يحمل دلالة الحياة بما أثارته دلالات الحرية التي أقيمت على تضحيات ودماء الثوار.

واللون الأحمر جاء بدلالة رمزية متعارضة ومتناقضة، دلالة الموت ودلالة الحياة في الوقت نفسه، فهو يمثل صورة سلبت الحياة من الذين قدموا حياتهم في الثورة من أجل الحرية مرةً، وأخرى ليعطيها للجيل القادم بدلالة الحياة، لكي يتمتع بهذه الحرية فهو بدلالة الموت سلب الحياة ومنحها للآخرين في الوقت نفسه للجيل القادم، تضحية من أجل حياة عزيزة للجيل القادم.

وهكذا جاء إيقاع اللون يستقطب الدلالة بما يثيره في نفس المتلقي من صور ولوحات وأحاسيس مغروسة في النص، بحيث تجتمع جميع العناصر المنظمة للبناء، لتحقيق أكبر قدر من شعرية النص.

- تداخل الأزمنة:

إن إحساس سميح القاسم بالزمن ساعد المتلقي على فهم آلية تداخل الأزمنة وتشابكها، واستيعاب الماضي وتحليل الحاضر وتوقع المستقبل، إذ تداخلت الأزمنة في نصوصه نتيجة الدلالات الزمنية الناتجة عن حركة عناصر البنية الداخلية، فالزمن المقصود هنا، هو "الذي

---

(١) المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٨م: ص٢٣٣.

يستمر مع القصيدة عبر أجوائها وحركتها، وهو عمومًا يرافقها في الكينونة والتصير والانقطاع، إن الشاعر يعمل دومًا على استحصال زمن جديد لقصائده، وهو في انفلاته من الزمن العادي، وترتيبه الاعتيادي إنما يخلق زمناً جديدًا، وهذا الزمن الجديد المختلق يختلف كليًا عن خصائص الزمن الفعلي لكونه لا يمتلك ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، أي أنه يحطم التقسيمات الزمنية المعروفة بحيث تتبلور فيه وحدة زمنية هي كتلة من (الماضي والغد) – والحاضر– معجونة في أبنية الشاعر"[1]، فالزمن متداخل ومتشابك في النص الواحد والذي يربط وحدة الأزمنة الترابط المنسجم والاتفاق الشعوري الذي نحسه في النص "وليس الإحساس بالزمن في الشعر من قبيل الإحساس الواقعي وإنما هو استكمال للجانب الإنساني في القصيدة، فالنفس الإنسانية وخاصة في دائرة القراءة والاستمتاع أبعد ما تكون عن روح الحياة اليومية وأقرب ما تكون إلى الرمز والخيال، فهي من ثم تريد أن تحس بالترابط الزمني في الإحساس، ما دام يعوزه الترابط المنطقي بحكم الصناعة، والزمن كما يقول برجسون هو نسيج الحياة النفسية، وبالتالي لا يمكن أن تكون الحياة النفسية كاملة الاستواء أو بارزة الملامح ما لم يكن الزمان متمما لدوره فيها أو داخلًا في تكوينها"[2]، ولا نستطيع فهم النص الشعري بعيدًا عن فهمنا وإدراكنا لإيقاع الزمن –المتداخل– (الماضي، الحاضر، المستقبل) ومعطياته ومؤثراته التي تثير فينا الاستغراب والدهشة بواسطة الحركة المتغيرة منه في العمل الأدبي.

ولا يظهر الإيقاع الزمني إلا من خلال التفاعل والحركة الزمنية الناتجة من دلالة عناصر البنية الداخلية للدفقة الشعورية على المحورين الأفقي والرأسي، فـــ "عنصر الزمن –في الإيقاع الشعري– هو أهم عامل يخلق النسب في التكوين الإطاري للعمل الفني والتعبير الذي لا يلبس طابعًا زمنيًا يتحول إلى موت والزمن مصدره التتابع والحركة المتوقعة –وغير المتوقعة–، ولا تتابع في الحركة المتوقعة –وغير المتوقعة– بغير إيقاع متعدد الصور والنماذج"[3] في النص الأدبي، فجاء الإيقاع من تتابع حركة الأفعال على محوري الحضور والغياب يستدعي تداخل الأزمنة، الماضي والحاضر إلى النص بازدواجية إيقاعية دلالية في البناء الفني مثل قوله في قصيدة "الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة":

حبا في ساحة الدارِ..
وكركر حين فاجأها
جوار السور مطروحه!

---

(١) دراسات نقدية في الأدب الحديث: ص٣٠.

(٢) الخيال الحركي في الأدب والنقد، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م: ص١٤٠.

(٣) الأسس المعنوية للأدب، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م: ص١٦.

وفاجأ بضعَ أزهارٍ،
مبعثرةً على صدرٍ
جميع عراه مفتوحه
تصيح:
"**تعال يا ولدي..**
تعال ارضع"
فخفَّ لها على أربع
وغردَّ ثغره:
"**أمّا!**"(١)

فالدلالة الزمنية الناتجة من حركة الأفعال متداخلة في النص، فقد استقطبت (الأم) فعلًا مضارعًا (تصيح) لتؤسس وتؤكد حضورها رغم موتها المسبق وغياب فعل الزمن عنها بفعل الأمر (تعال) الذي يوحي بالقدرة على صنع المستقبل وأن الموت ما هو إلا نسيج عنكبوتي لا يلبث أن يتمزق، وكذلك استدعت اسم المفعول بزمنه الماضي بدلالة المستقبل فخالف بذلك مقتضى الظاهر في استخدامه (مطروحه، مفتوحه)، فعبر به "عن المستقبل بلفظ الماضي للتنبيه على تحقق وقوعه، وأنه في حكم المنقضي الذي لا مدافع فيه"(٢)، تتماشى مع صورة الأم الميتة في ذاكرة الطفل التي مازالت على هيئتها الأولى، لم تبهت كما هي مازالت حاضرة في فكره.

واستقطب (الطفل) أفعالًا ماضية وهي (حبا، كركر، فاجأ، خفَّ، غرَّد) نتيجة فعل الزمن فيه، فقد كبر هذا الطفل على فعل هذه الأفعال، فجاءت بصيغة الماضي فهو الآن يعي الذي حصل من مأساة مقتل أمه، فقد انتهى تأثير الموقف بفعله السلبي منه إلى هذا الحد في الماضي، فقد فهم المأساة ولو حدث هذا الموقف في حاضره وهو كبير لكان له ردة فعل فاعلة مغايرة عن الذي حدث قديمًا.

الأم تحضر وتغيب وكذلك الطفل بترجيع مؤسس على الدلالة الزمنية للأفعال، فــ (الأم) تعمل على حضور الفعل المضارع وغيابه في الزمن الحاضر، و(الطفل) يعمل على غياب الفعل الماضي وحضوره في الزمن الحاضر، فقد أعطت الدلالة الزمنية والحركة المستقبلية والحالية للفعل المضارع الحياة للأم مؤقتًا ودفقًا من فعل الحياة للميتة –الأم–، أما الفعل الماضي فقد انتهى تأثيره لأن الطفل قد كبر وقد أصبح يفهم مقدار المأساة ومعنى الحياة.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص٢٨٠، ٢٨١.

(٢) الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني– البيان– البديع)، عيسى علي العاكوب، علي سعيد الشتيوي، الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م: ص١٥٩.

ويظهر الإيقاع المتميز من حركية زمن التخيل في النص المتوقف زمنيًا، ولكن تداخل حركة الأفعال في البنية الداخلية بزمنها تجعل النص يموج إيقاعًا داخليًا داخل الزمن المتوقف بإمكانية تمدد زمن الأفعال في المساحة الخارجية للزمن تبعًا للموقف الشعوري، فالتجربة الشعرية الجديدة من خلال بعد الزمن "هي الخروج من الثبات إلى التحول، هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية، والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية، هي الإيمان بأن الإنسان قادر على تغيير نفسه والعالم معًا"(١)، كما نجدها في قصيدة "أطفال ١٩٤٨"، في قوله:

كُوَمٌ من السمك المقدد في الأزقة.. في الزوايا
تلهو بما ترك التتار الانجليز من البقايا
أنبوبةٌ.. وحطامُ طائرةٍ.. وناقلةٌ هشيمه
ومدافع محروقة.. وثياب جنديّ قديمه
وقنابل مشلولة.. وقنابل صارت شظايا(٢)

فالزمن متوقف في سنة (١٩٤٨م) وتبقى الصورة في هذه اللوحة ذات مشاهد متحركة داخل إطار موحد، فجاءت الحركة الداخلية المتداخلة في الزمن المتوقف من وجود الأفعال: الفعل المضارع (تلهو)، والماضي (ترك)، وفعل التحول الزمني من الماضي إلى المستقبل (صارت)، واسم المفعول الذي خرج بدلالته من الماضي إلى المستقبل (محروقة، مشلولة)، صورة الطفل والمأساة في نكبة ٤٨ توقف السنة في الذاكرة لما لها من آثار نفسية وذكريات سلبية على الشعب الفلسطيني والعالم الإسلامي والعربي، لوحة سوداء متوقفة تبقى شاهدًا على المأساة الحقيقية من عقم الرؤية والتمزق والخيانة والجريمة للحكام العرب وتكالب باقي دول العالم وتهاونهم ضد الشعب الفلسطيني.

ولا ريب بأن كل نص له إيقاعه الزمني الخاص به، وأن حركة عناصر البنية الداخلية على محاورها تستدعي الزمن من الدلالات الزمنية النابعة منها، فالحركة الزمنية في القصيدة "لا تحدّد أو تقاس بزمن الخطاب نفسه، بل بزمن التخيل، لأنه يدفع بالعلاقات الغيابية إلى واجهة الحضورية، ويستحضر من تأسيس الذاكرة المتعدد في زمن التخيل لأن هذا الأخير، متعدد، في حين يبقى زمن الخطاب أحاديًا، ويلاحظ ذلك من خلال علاقة حركة الزمن بالهرم

(١) الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ج٤: ص٢٤٠.
(٢) الأعمال الكاملة: ص٣٠.

اللغوي للقصيدة"[1]، فالنص أداءٌ موجود الآن بشكل أبدي في مواجهة عالم الواقع، تتفاعل فيه العناصر الفنية الداخلية منتجة حركة زمنية من خلال دلالة الأفعال، مثل قوله في قصيدة "نسيتُ":

وهتفتُ بالخمّار: هات.. املأ بما عتَّقت كأسي
ذكرى تقطّع مهجتي ويقال إن الخمر تنسي
وثملت.. لكني صحوت لذكرها.. ونسيت نفسي![2]

هذا النص يبرز تشابك الأزمنة من خلال دلالة الأفعال -الماضي، المضارع- بحلول دلالة زمن الفعل المضارع بالماضي في الأفعال التالية: (هتفت، عتقت، ثملت، صحوت، نسيتُ) متصلة بضمير المتكلم المفرد، ما عدا (عتقت) متصل بضمير المخاطب للمفرد، ليجعل من حركة الصورة في النص لوحة متحركة تعبر عمّا حدث فعلًا تحضر في النص فتجعل حركة الأفعال الماضية تتغير وتبرز للظهور في الزمن الحاضر -التخيلي-، ما يبرز ذلك دلالة الحضورية والمستقبلية في فعل الأمر (هات، املأ)، الذي يسلب دلالة الزمن الماضي منها ويكسبها الحضورية في الزمن الحاضر، جاءت دلالة زمن المضارع بالماضي في الأفعال المضارعة: (تقطع، يقال، تنسي) بزمن فائت من ذكريات وأقوال للآخرين انتهت بزمنها، بذلك جاءت دلالة الفعل المضارع متعلقة بالماضي مع احتفاظها بطبيعتها الحضورية في الزمن الماضي لتضمن للفعل تجددًا واستمرارًا أمام عيني القارئ، في ازدواجية زمنية جعلت من إيقاع النص يتكاثف مع العنوان (نسيتُ) بما يحمل من دلالة الحضور والغياب، فالذكريات غائبة ولكنها تحضر في ذاكرته لتدفع بالإيقاع الزمني المتداخل بزمن التخيل إلى استئثار المتلقي ليعيد الصياغة الزمنية للنص.

وتؤسس بعض الكلمات مدى زمنيًا دائم التحرك، فتكون مركز استقطاب زمني يعكس معادلة العلاقة بين اللغة والفكر، بحيث "تفرز الكلمات نوعًا من المد الشكلي، ينبثق عنه تدريجيًا تكثيف انفعالي وذهني من المحال إفرازه بغير تلك الكلمات، ويصير الخطاب عندئذ زمنًا مجمدًا لحمل روحي آخر، وفي أثناء هذه العملية تتكون الفكرة وتنشأ شيئًا فشيئًا مع

(١) زمن النص، جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٥م: ص١٣١.
(٢) الأعمال الكاملة: ص٨٤.

حركة الكلمات المتجاورة، هذا الخط القولي سوف يُسقط ثمرات المعاني الناضجة، ولذلك فإنه يستلزم زمنًا شعريًا"[١] يحقق الترابط في بنية النص، كما في قصيدة "في القرن العشرين":

أنا قبل قرونٍ
لم أتعود أن أكره
لكني مُكره
أن أشرع رمحًا لا يعيى
في وجه التنين
أن أُشهر سيفًا من نارٍ
في وجه البعل المأفون
أن أصبح إيليًا
في القرن العشرين[٢]

فجاء الظرف (قبل) مضافًا إلى (قرون) مركز استقطاب دلالي جعل من إيقاع الزمن الماضي يسلب الأفعال المضارعة زمنها وجعلها تتحدث عن زمنه الماضي بصيغة الحاضر، وجاء التحول في الفعل الناسخ (أصبح) ليعيد المعادلة إلى نصابها ويعود الزمن المضارع، بتحوله من الزمن الماضي بأفعاله المضارعة إلى زمن التخيل المضارع الحاضر، في القرن العشرين.

- إيقاع الصورة:

يحاول المبدع أن يصل إلى حدود اللاوعي، ليخرج الصورة الكامنة في داخله على أكمل وجه، مستعينًا بألفاظ اللغة التي تنصهر وتتوحد في البناء الشعري، مع أنه يعرف "أن الصورة الشعرية في وضعها الأسمى ليست تعبيرًا منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة، حدد الشاعر معالمها سلفًا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار، وتنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلاقاتها تأكيدًا

(١) الخطيئة والتكفير: ص٦٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ص٢٦.

لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة، وبحثًا عن صدق أعمق، تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمة، ومن ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور ذاته، لقد وجدا بها، ولم يوجدا من خلالها"(١)، وتكون اللذة في الكشف عن الصورة النهائية –المتعددة القراءة– الماثلة في النص، ذلك أن "الصورة الناجزة أمام العين مباشرة لا تترك مجالًا حيويًا للإنسان يمارس فيه حريته في الخلق والتكوين، إذا قيست بتلك الصورة الهاربة التي يجتهد في تشكيلها عبر الرموز اللغوية المعقدة، فعندما نرى الأشياء ماثلة أمامنا نسارع على التو بتصنيفها وإضفاء معنى نمطي عليها دون التساؤل عن إمكاناتها الدلالية الأخرى، إذ إن قُرْب المسافة يحرمنا من التأمل والاستغراق"(٢).

فالقصيدة عبارة عن مجموعة من الصور ذات علاقة في سياق يولد الإيقاع بينها انسجامًا لتتوحد جميعها في صورة نهائية تجمعها وحدة الشعور.

وما الصورة الفنية المتولدة في العمل الفني إلا تجسيدٌ للتجربة أو اللحظة الشعورية التي يعانيها المبدع، تنبثق من إحساسٍ عميق وشعورٍ مكثف يحاول أن يجسده المبدع في رموزٍ لغوية ذات نسقٍ خاص، و"الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيه الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة"(٣)، فإذا درسنا كل صورة على حدة فإن ذلك ينم عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة أو محيطة فإنها ستظل ناقصة من جهة ما، ما لم تقترن لصورة أخرى، فالإيقاع ينسج بين الصور علاقة توطد ليولد انسجامًا والتحامًا في الصورة النهائية، كما قوله في قصيدة "اليد ظلت تقاوم":

بركة دكناء في قلبي ∟
وفي وجهي سحابه
ونجيع ساخنٌ ∟
يصرخ في وحشة غابه
وعلى قارعة الدرب وعاءات نحاس

---

(١) الصورة والبناء الشعري: ص٣٣.
(٢) أشكال التخيل، من فتات الأدب والنقد: صلاح فضل، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م: ص٧٣.
(٣) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر: ص١٢٨.

أيقظت بضع رصاصات ╚
وألقت في جفون الأخوة القتلى النعاس
وعلى روث المواشي
بقعٌ حمرٌ ╚
وفي الدوّار تعديد مآتم:
كفر قاسم
كفر قاسم
وزهيرات من البرقوق في صدر امرأة
وعيون مطفأة
وعويل غارق في رهبة المأساة عائم!
وأنا ريشة نسر
في مهب الحزن والغيظِ ╚
إله لا يساوم!(١)

هذه لوحة فنية متعددة المناظر فالشاعر يأتي بصور ليس بينها رابط في العقل يجمعها الشعور الموحد لتخدم الصورة النهائية، مشاهد مكانية تعبر عن سوداوية الرؤية وثباتها في صورٍ بصرية متنوعة، إلا أن اللوحة لم تكن مشتتة أو مبعثرة لا يجمع بينها رابط يلم شتاتها ويوحد أجزاءها، فهذا الرابط هو الإيقاع المتنوع الذي نسج علاقات انسجام متنوعة، في إيقاع يعبر عن مأساوية الواقع التي لم تخلُ من بريق أو شعاع للأمل في الزهيرات على صدر امرأة تنبثق فيها الحياة من الموت.

صورٌ بصرية متنوعة الدلالة أحيانًا وممتزجة بالصورة الحسية أو السمعية، تعبر عن المأساة: (بركة دكناء، سحابة، نجيع ساخن، وعاءات نحاس، النعاس، بقع حمر، تعديد مآتم، زهيرات البرقوق، عيون مطفأة، عائم، عويل غارق، ريشة النسر، إله)، تصاحبها رؤية مكانية: (في قلبي، في وجهي، في وحشة غابة، على قارعة الدرب، في جفون الأخوة، على روث المواشي، في الدوار، في صدر امرأة، في مهب المأساة، في مهب الحزن والغيظ).

فقد أثار الشاعر صورة المأساة والمجزرة القاتمة بالصور لا بالمعني فاجتمعت هذه الصور المقتطفة في إيقاعٍ حزين واحد جمع شتات هذه الصور جميعًا فوطد النسيج البنائي للمقطع، ونقل انطباعات هذه الصورة الحزينة.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص١٠١، ١٠٢.

وجاء ضمير المتكلم متصلًا في بداية المقطع ليؤكد تأثره ومعايشته للمأساة بصورها، ومنفصلًا متمثلًا في (أنا) الشاعر رمز الشعب الفلسطيني، ليؤكد العمل وانبثاق الأمل، والقوة العجيبة -الإلهية- التي تمثلت في صموده الأسطوري وفي ممارسته لفعل المقاومة وعدم التهاون والتخاذل أو الاستسلام للآخر، فهذه المعاناة أخرجته بقوة من لا يهادن (إله لا يساوم).

وتجلت شاعرية الصورة في بعض نصوص الشاعر، بخروجها عن المألوف، فقد عبرت عن فكرة المشاهد المتجاورة، يلجأ الشاعر المعاصر إليها ويعتمد على "الرصد السريع للقطات المتجاورة، وقد يلجأ إلى "التعميق الرأسي" لكل لقطة مُشكلًا منها خلية نامية، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقًا رأسيًا، تاركًا لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماس أو التعانق أو التوازي، لتتولد من خلال ذلك كله في نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة"[1]، ويأتي دور الإيقاع في أنه ينسج ويذيب لكي يخلق من جديد، فتلتحم الكلمة مع الصورة، وتتلاقح الصورة مع بعضها وصولًا للصورة النهائية "إلا أنها غالبًا ليست الصورة التشبيهية ولا الصورة التقريرية، وإنما هي صورة تتولد في النفس عبر تخومها النائية، وحينما يعتو الخيال ويتمرد فيحتضن الانفعال والعقل، ويصهرهما وتتضوأ المشاعر وتغدو لها أشكال حسية ترى بها"[2]، كما في قوله في قصيدة "هرمون الاستروجين يحرك نخلتي":

١- في الحزن والفوضى وسوء التغذية
تنمو جوارح نخلتي الصغرى
وتنمو الأغنية
٢- أنا سيد المستقبل المنحوت من لحمي ورملي
فاعزفْ على الأمطار
يا موت البذور الرائعة
ليفصِّد الآتي من الماضي احتقان الأودية
٣- جفني رصيف الفجر
فلتخطر شموسي الطالعة
وليخطئ المتبتلون
ليكفَّ في أعماقكم صوت الهزيمة: جائعون
٤- أشجار قلبي عسَّلتْ فيها ثمار الفاجعة
٥- من زحمة الماضي أُطل

(١) في نقد الشعر الكلمة والمجاهر، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م: ص١٠٢.
(٢) في النقد الأدبي الجزء الخامس، إيليًا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م: ص٨٣.

فأقبلوا يا أصدقائي

زادي معي ومعي جوادي

ومعي تهاليلي لأحفادي ╚

ومفتاح المدينة(١)

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن ينقل لنا مشهدًا سينمائيًا متكاملًا من صور مختلفة، تبدو غريبة منفصلة في الوهلة الأولى، إلا أنها تشكل بهذا الاختلاف صورة متكاملة بكل أجزائها صورة الشعب الفلسطيني.

يبدأ الشاعر المشهد من العنوان"هرمون الأستروجين يحرك نخلتي"، الأستروجين هرمون أنثوي، يؤثر في الدورة التكاثرية، ينشط المبيض وينظم دورة الطمث، ويساعد على تكوين البويضة عند المرأة، وكذلك هو مقوٍ جنسي للرجال، والنخلة هي رمز الخضرة الدائم/الصبا، الساحة الفلسطينية ينشطها هذا الهرمون فيخرجها من حالة العقم والجمود الذي أصيب به الإنسان العربي وخاصة الفلسطيني بعد النكبة، وهو كذلك منشط للتوالد والتكاثر للوقوف في وجه المغتصب الذي يحاول طمس الوجود الفلسطيني في الأراضي الفلسطينية.

المقطع الأول يمثل صورة اللجوء من مشهد التحدي الفلسطيني، رغم التهويد والإجراءات التعسفية من قبل المحتل ضد الفلسطيني، الذي يشرد ويهجر من أراضه في خيام، ورغم (الحزن والفوضى وسوء التغذية) من ضياع ولجوء وتشرد، إلا أنه مازال صامدًا صابرًا، ومازالت المقاومة/الثورة في مرحلة النمو لديه (نخلتي الصغرى) ينمو في جوانحها الأمل من أجل تغيير الواقع الأليم، وتنمو معها أغنية المقاومة والحرية والفداء.

ثم ينتقل الشاعر في المقطع الثاني إلى صورة التحدي، إذ يتحدث عن مستقبلٍ يصنعه بيديه، لا سيد فيه إلا هو لأنه نحته من لحمه ورمله، فكلمة(اللحم) هنا ترمز إلى التضحيات التي يبذلها الفلسطيني لاستعادة أرضه، وكان من الطبيعي أن تستدعي كلمة (اللحم) كلمةَ الدم، إلا أن الشاعر الواعي بما يقول يحولها إلى (رملي) ليرمز بهذا إلى أرضه التي سيحررها لينشئ عليها ذلك المستقبل، وغني عن البيان أن حديث الشاعر بصيغة المتكلم يدل على شدة وثوقه بهذا المستقبل، بل على امتلاكه له، لذا يطلب من (الموت) أن(يعزف على الأمطار) ليخرج الحياة من البذور الميتة، فالأمطار هي التي تبث فيها الحياة، لِيُخْرِجَ المستقبل من الماضي كل هزائمه وعقمه، لتعود الرؤية المستقبلية صافية مليئة بكل تفاؤلٍ وأمل، (ليفصد الآتي احتقان الأودية)، ليخرج المستقبل كل سموم الماضي وسيئاته.

(١) الأعمال الكاملة: ص٥٤٠، ٥٤١.

ثم ينتقل الشاعر في المقطع الثالث إلى صورة الأمل إذ يقول في بدايتها (جفني رصيف الفجر) فالجفن هنا يرمز إلى الرؤية المستقبلية المتفائلة ثم يأتي بكلمة (الفجر) التي تدل على التحرر والانطلاق من ناحية، وتدل من ناحية أخرى على الحركة والنشاط والأمل، وباستقبال الإيحاءين فإن الصورة تشع بالحركة والقوة، (فلتخطر شموسي الطالعة) يدل على تحفزه واستعداده لهذا المستقبل الجميل الذي يرسمه، ثم ينتقل إلى الناحية الأخرى من الصورة صورة المتبتلين الذين يسبحون فصوتهم رفض للجوع وللهزيمة، بل هو امتداد للمستقبل الذي سينهي المأساة بالاعتماد على الذات.

ثم يشحن الشاعر صورة الأرض في المقطع الرابع المكون من سطر واحد، يتذكر تلك المأساة بأنها ستكون هي الوقود الذي سيشتعل فيه شعاع المستقبل لأن (أشجار قلبي عسَّلت فيها ثمار الفاجعة) فهذا القلق مكون من ذكريات لن ينساها، لتكون له عوناً على الكفاح، ومنع الانحدار في مثل هذه الهوة (اللجوء والهجرة) مرةً أخرى.

أما المقطع الأخير صورة الحرية، يطل من الماضي أي من ذكرياته الأليمة على أصدقائه (العرب، الفلسطينيين) لأن زاده معه، فهو لم يحتج إلى الأيدي الغريبة لتطعمه، ممتطيًا جواده، فلم يستعر جياد الآخرين ليحرر أرضه ومعه تهاليله لأحفاده وبشارته بنصره على الغاصبين، فلم يغن بشعارات الآخرين، وهو يدعو كل هؤلاء إلى مهرجان التحرير لأن معه (مفتاح المدينة) فلسطين.

الخلاصة

وخرج الباحث بمجموعة من النتائج، أهمها:

١- أن التغيرات الإيقاعية أَثْرَتْ الفاعلية الإيقاعية، وذلك راجع إلى نوع التفعيلة والتغير الذي يصيبها بتسكين متحرك أو حذفه، في الأحشاء، نتيجة تذبذب الدفقة الشعورية، أدى إلى تعدد التشكيلات الإيقاعية وتنوعها للنسق الإيقاعي الواحد، الأمر الذي كسر رتابة النسق وأضفى الحيوية في إيقاع القصائد.

٢- جاءت قصائد البحور المتشابهة ومجمع البحور والإيقاع الآخر من إيقاع شعر التفعيلة في الربع الأخير من صفحات الأعمال الكاملة، في مرحلة متقدمة من ممارسة الشاعر لنظمه الشعر، مما يؤكد النضج الإيقاعي، وجاءت قصائد الشعر المشتركة (عمودي وتفعيلة) في الربع الأول من صفحات الأعمال الكاملة، مما يؤكد أن إيقاع النمطين (العمودي والتفعيلة) مرحلة انتقالية جاءت في بدايات الشاعر، للانطلاق لشعر التفعيلة.

٣- الإيقاع النسقي للرجز لم ينظم عليه الشاعر، ولكنه نظم على إيقاع شعر تفعيلة الرجز بكثرة، وقد جاءت ثماني قصائد في بداية نظمه لإيقاع التفعيلة في أول مائة صفحة، ليؤكد حضور تفعيلة الرجز في بدايات الشاعر، وإن كان لم ينظم منه على النسق العمودي.

٤- تحققت الوقفة الإيقاعية بتوفر الوقفات الثلاث: العروضية والدلالية والنظمية، في بنية البيت أو السطر الشعري.

٥- الإيقاع الصوتي يثري ويؤثر في البنية الدلالية، ويزيد من الفاعلية الإيقاعية للنص في شعر سميح القاسم.

٦- يحمل الإيقاع النفسي دلالاتٍ توجه فكر المتلقي وتثريه، وتزيد من تماسك البنية الإيقاعية للنص عند الشاعر سميح القاسم.

٧- تلعب الروابط الإيقاعية دورًا حاسمًا في بناء النص الشعري إيقاعيًا.
٨- تسهم الضوابط الإيقاعية في توجيه النسيج الشعري في أثناء عملية النظم لتشكيل الموسيقى الشعرية للنص.

توصية الدراسة:

١- الاهتمام بدراسة البنية الإيقاعية لدى شعراء الحداثة.
٢- الاهتمام بدراسة الروابط الإيقاعية والضوابط الايقاعية.
٣- دراسة التحولات الإيقاعية في القصيدة العربية.

المصادر والمراجع

- **أولًا–المصادر:**

١. الأعمال الكاملة (المجلد الأول)، سميح القاسم، دار الهدى، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط١، ١٩٩١م.
٢. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، دار الجليل، بيروت– لبنان.
٣. لسان العرب، لابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

- **ثانيًا– المراجع العربية:**

٤. أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة، عاطف محمد السعيد رزميه، رسالة ماجستير في فن الجرافيك، جامعة حلوان، ٢٠٠٠م.
٥. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ– ١٩٩٧م.
٦. الأسس المعنوية للأدب، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م.
٧. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعاف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م.
٨. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
٩. أشكال التخيل، من فتات الأدب والنقد، صلاح فضل، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
١٠. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م.
١١. أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
١٢. أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، (دراسات فكرية ٢١)، دمشق، ١٩٩٥م.
١٣. أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م.

١٤. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤م.
١٥. الاعراب الواضح (مع تطبيقات عروضية وبلاغية)، بدر الدين حاضري، دار الشروق العربي، بيروت.
١٦. الإيقاع في شعر السياب، سيد البحراوي، مطابع الوادي الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
١٧. الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.
١٨. البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه- أبراج مصر للتعمير، ط١، ١٩٩٩م.
١٩. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢م.
٢٠. البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى نموذجًا (رسالة ماجستير)، معاذ عبد الهادي الحفني، إشراف الدكتور عبد الخالق العف، قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة، الجامعة الإسلامية- بغزة، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
٢١. البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.
٢٢. التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٨م.
٢٣. التفضيل الزماني (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، مارس- ٢٠٠١م.
٢٤. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض، ط٣، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.
٢٥. الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب (الجزء الرابع): صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، أدونيس، دار الساقي.
٢٦. جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٥م.
٢٧. جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

٢٨. الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المُرادي، تحقيق: فخر الدين ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
٢٩. الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة مقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠م.
٣٠. الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذَّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط٦، ٢٠٠٦م.
٣١. الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية، صادق أبو سليمان، دار المقداد للطباعة، غزة– الشاطئ، ط١، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.
٣٢. الخيال الحركي في الأدب والنقد، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
٣٣. رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، يوسف شوقي، مطبوعات دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م.
٣٤. رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤م.
٣٥. زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢.
٣٦. زمن النص، جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٥م.
٣٧. دراسات في النقد الأدبي، محمد صلاح أبو حميدة، سلسلة إبداعات فلسطينية (١٨)، ط١، ٢٠٠٦م.
٣٨. دراسات في النقد الأدبي المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٤هـ–١٩٩٤م.
٣٩. دراسات في النقد العربي، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣، ٢٠٠٠م.
٤٠. دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
٤١. دروس في موسيقى الشعر العربي العروض والقافية، صادق أبو سليمان، مطابع الهيئة الخيرية، ط٢، ١٩٩٥م.
٤٢. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك (الجزء الأول)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٨٥م.
٤٣. الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣،

١٩٧٨م.
٤٤. الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
٤٥. الشفاء –الرياضيات– ٣– جوامع الموسيقى، ابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم الادارة العامة للثقافة، ١٩٥٦م.
٤٦. شفاء الغليل في عِلْمِ الخليل، محمد بن علي المحلي، حققه وقدم له شعبان صلاح، دار الجيل– بيروت، ط١، ١٤١١هـ– ١٩٩١م.
٤٧. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسن أحمد بن زكريا الرازي اللغوي، حققه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف ، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
٤٨. صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٤٩. الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، عبد الله محمد الغَذَّامي، مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، العدد ٦٦– يونيو ١٩٩٩م.
٥٠. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
٥١. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
٥٢. ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإبراهيمية– رمل الإسكندرية، ١٩٩٨م.
٥٣. العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٥٤. العمدة في صناعة الشعر ونقده (الجزء الأول)، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، صححه السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، ط١، ١٩٠٧م.
٥٥. فقه اللغة مفهومه (موضوعاته قضاياه)، محمد بن إبراهيم الحمد، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م.
٥٦. فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مطبعة الزعيم، بغداد، ١٩٦٢م.
٥٧. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٥٨. في البلاغة القرآنية (أسرار الفصل والوصل)، صباح عبيد دراز، مطبعة الأمانة، ٣ شارع جزيرة بدران شبرا- مصر، ط١، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.
٥٩. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
٦٠. في الميزان الجديد، محمد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٨م.
٦١. في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث (الجزء الثاني)، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣، ٢٠٠٠م.
٦٢. في النقد الأدبي الجزء الخامس، إيليًا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
٦٣. في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م.
٦٤. في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م.
٦٥. في نقد الشعر الكلمة والمجاهر، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
٦٦. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٣م.
٦٧. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٦٨. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد.
٦٩. قضايا النقد الأدبي (الوحدة والالتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)، بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤م.
٧٠. قواعد الشعر، لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، حققه وقدم له وغلق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
٧١. قواعد اللغة العربية، حفني ناصف وآخرون، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
٧٢. الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني- البيان- البديع)، عيسى علي العاكوب، علي سعيد الشتيوي، الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م.
٧٣. كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني النحوي، تحقيق وتقديم أحمد

فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.
٧٤. كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م.
٧٥. كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية، فان دايك الامريكاني، بيروت، ١٨٥٧م.
٧٦. كتاب الموسيقى الكبير، لأبي نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
٧٧. اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب (النحو والصرف -البلاغة والعروض- اللغة والمثل)، محمد السّراج، حققه ونسقه خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٢م.
٧٨. اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٥م.
٧٩. اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
٨٠. محاضرات مجمعة، شوقي ضيف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
٨١. المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول)، عبد اللطيف الطيب، مطابع حكومة الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.
٨٢. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الثاني)، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.
٨٣. المزهر في علوم اللغة وأنواعها (المجلد الثاني)، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وحققه وضبطه، محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣.
٨٤. معجم شعراء فلسطين، جمع وتوثيق محمد حلمي الريشة، المؤسسة الفلسطينية للارشاد القمومي، رام الله- فلسطين، ط١، ٢٠٠٣م.
٨٥. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٩٤م.
٨٦. مفاتيح العلوم، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الخوارزمي، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه عثمان خليل، ط١، ١٩٣٠م.
٨٧. مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٩٨٢م.

٨٨. المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، مؤسسة الإيمان، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
٨٩. المقابسات، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السّندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.
٩٠. ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، عبد الهادي عبد الله عطية، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، كفر الدوار- الحدائق، ٢٠٠٢م.
٩١. الممتع الكبير في التصريف، لابن عصفور الاشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
٩٢. المورد الصافي من علمي العروض والقوافي، محمد حسين الأنصاري اليماني، طبع في مطابع الساهجاني، ١٣١٤هـ.
٩٣. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
٩٤. موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) ج١، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
٩٥. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، عبد الرضا عليّ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م.
٩٦. موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، السنة الأولى، قسم اللغة العربية، مطبعة الروضة، دمشق، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.
٩٧. موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع.
٩٨. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد احمد الهاشمي، حققه وضبطه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
٩٩. الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل)، محجوب موسى، مكتبة مدبولي، ٦ ميدان طلعة حرب القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
١٠٠. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
١٠١. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

١٠٢. النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣م.
١٠٣. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
١٠٤. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، ١٤١٥هـ- ١٩٨٥م.
١٠٥. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
١٠٦. هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، عبد القادر عبد الجليل، صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨م.
١٠٧. الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، محمد حسن عمري، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٨م.

- ثالثًا: المراجع المترجمة:

١٠٨. استيعاب النصوص وتأليفها، أندريه جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١م.
١٠٩. الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م.
١١٠. تشريح النص محاولات أربع، نورثرُب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان- الأردن، ١٩٩١م.
١١١. طبيعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة عيسى على العاكوب، مراجعة عمر الشيخ الشباب، دراسات نقدية عالمية ٣٠، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.
١١٢. في الشعر والشعراء، ت. س. اليوت، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م.
١١٣. ما الأدب؟، جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة- القاهرة، ١٩٩٠م.
١١٤. مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابر كرومبي، ترجمة وتعليق محمد فتيح، كلية دار العلوم جامعة الأزهر، مطبعة المدينة، ط١، ١٩٨٨م.

١١٥. المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٨م.
١١٦. موسوعة المصطلح النقدي (المجلد الثاني)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

- ثالثًا: مواقع المبراق:

١١٧. http://www.altagded.com/vb/showthread.php?s=3991f9c88aa5b9e361cc1872c3e34375&t=2925

فهرس المحتويات

AL– Azhar University Gaza
Deanship of Graduate Studies
and Scientific Research
Faculty of Arts and Humanities
Department of Arabic Literature
and Criticism

Rhythm in Poetry of Samih AL Qasim
Stylistic Study

Supplementary requirement to obtain a master's degree in Literature and Criticism

Prepared by
Saleh Ali Saqer Abed

Supervised by
Dr. AbedAllah Ahmed Khaliel Ismaeel

Gaza- Palestine
2010- 2011.